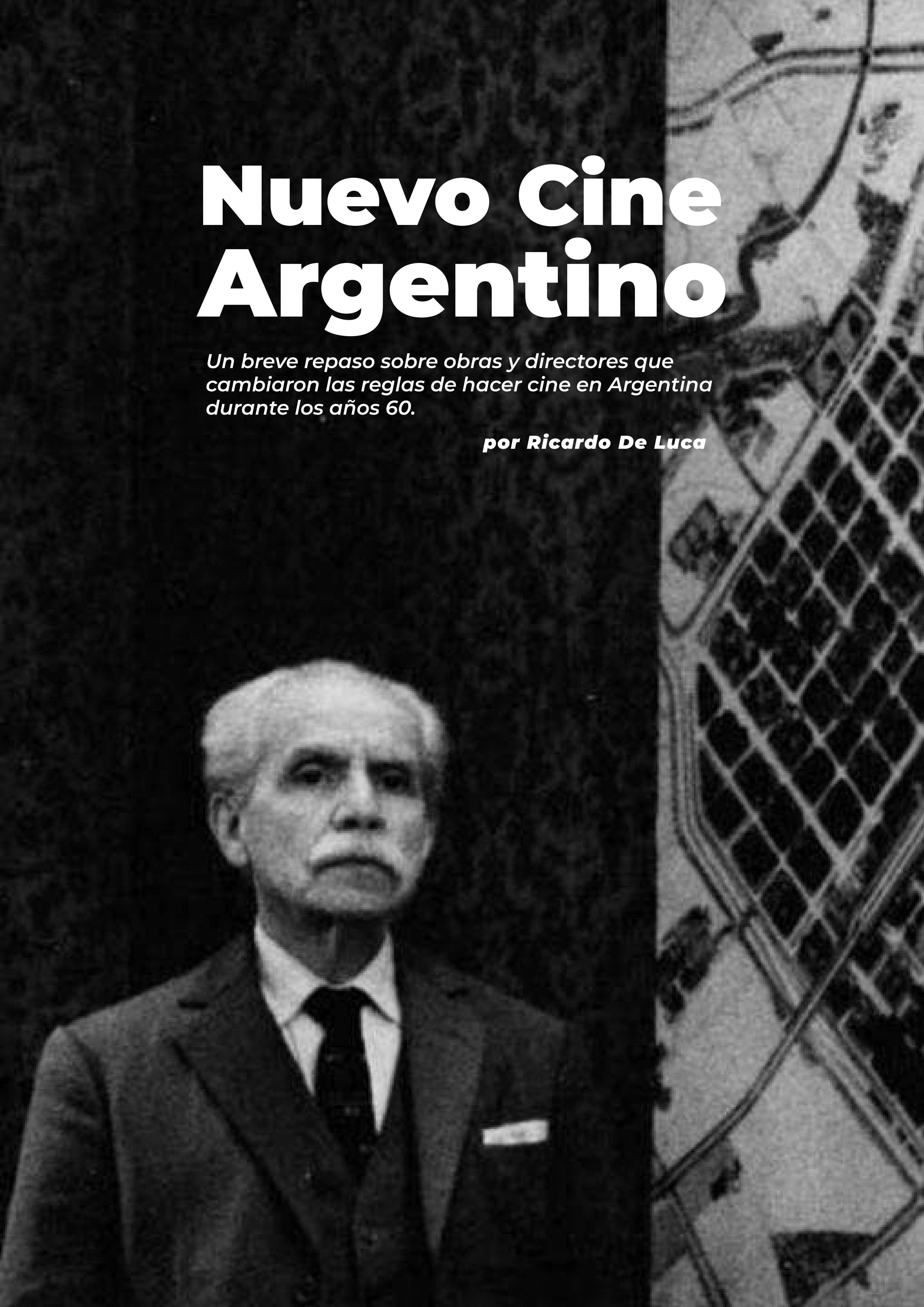


El cine, probablemente
todo lo que sería el cine y coso
9

sumario

Hacemos "El cine, probablemente":
Santiago Estevarena Saiz (@otrafuncion.cine)
Martín Vivas (@filmotuerca)
Ricardo De Luca (@cine_filoo)
Alejandro Pereyra

Colaboran con este número:
Nicolás Quinteros (@funcionprivadacine)
Juan Ignacio Villano (@el_hombre_celuloide)



Nuevo Cine Argentino

Un breve repaso sobre obras y directores que cambiaron las reglas de hacer cine en Argentina durante los años 60.

por Ricardo De Luca

Introducción.

“El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma.”
Bertold Brecht

Los años ‘60 constituyeron una época caracterizada por profundas transformaciones en todo el mundo, tanto en el campo de la vida cotidiana como en los valores y las costumbres. Una década de rebeldía, innovación y grandes cambios sociales; El rock, el twist, los hippies (drogas, sexo, paz y amor), el LSD, la minifalda, la Revolución Cubana, la revolución sexual (uso de la píldora anticonceptiva), Vietnam, golpes militares, la llegada del hombre a la luna. Surge la primera revolución juvenil de la historia. Los jóvenes emergen como un nuevo actor social.

De esta manera, junto a los jóvenes como símbolo de frescura, rebeldía y autenticidad aparece también la idea de “conflicto generacional” es decir, una generación que se define por oposición a la generación de los padres. En este contexto, se producirán grandes cambios en el cine argentino. Las historias de este nuevo cine de los ´60 estarán orientadas a contar la vida de estos jóvenes, cambiando el foco de la mirada optimista del cine de los años ‘40 y ’50 donde se representaba la vida “sana” (control parental de lxs hijxs), la familia como sinónimo de contención e indestructible y la pasividad de los protagonistas ante la honradez del trabajo (sumisión ante la explotación).

Estos nuevos relatos buscaran reflejar a una juventud que lucha contra sus conflictos existenciales buscando refugio en su grupo de amigos, mostrando disconformidad en sus trabajos rebelándose ante la autoridad y enfrentándose a sus padres. Sumado a malestares psicológicos y económicos, trasfondos que no eran usados en el cine de los años ´40 y ´50. El mundo ha cambiado, pero también ha cambiado la mirada de los relatos sobre ese mundo. Se inicia una etapa más moderna: historias de la comunidad LGBTQ, mujeres separadas, historias de amor intensas e impulsivas alejadas de los modos de amor sentimental, jóvenes que aspiran a vivir en libertad, sin rumbo y sin apuro, deambulando por la ciudad buscando un lugar donde estar.

Asimismo surge también una nueva manera de filmar, una nueva estética y una nueva narrativa que sobrepasara los límites de la cinematografía nacional. Desde la década del ´60 y sobre todo en Europa con la valoración del concepto de autor se podrá distinguir a cineastas imponerse por una enunciación personal. De esta manera “La nueva ola en Argentina” se verá influenciada por el “Neorrealismo italiano” y “La Nouvelle Vague”, un cine mas “realista” de cámara en mano y encuadres novedosos, pero sobretodo poniendo gran énfasis en el cómo y tomando sumo cuidado en el estilo y la forma. Así mismo, poniendo fin a un cine industrial (sistema de estudios), un modelo y una forma de representar el mundo que se torna inviable en esta sociedad movilizada.

>>

“Este es el romance del Aniceto y la Francisca...” (1966, Argentina, Leonardo Favio); DF: Juan José Stagnaro



Problemática.

La película "Los jóvenes viejos" es la elegida para comenzar este camino de análisis.

Como mencionaba anteriormente, el clima de época marcará a fondo los hechos que narrarán la nueva filmografía de los sesenta, como así también las formas.

Fernando Martin Peña señala que algunos cortometrajes y otros largos transformaron a Rodolfo Kuhn:

"[...] Los jóvenes viejos (1962) Esa opera prima registró con dolorosa fidelidad el estado de ánimo de una juventud que había atravesado el peronismo, el golpe de 1955 y la posterior decepción que supuso el gobierno de Frondizi. Sus personajes creen estar de vuelta de todo, dominados por el cinismo y el aburrimiento, tienen una vida sexual visible, ajenas a convenciones e hipocresías, cosa insólita para los personajes del cine argentino." (Peña, F .2012.Pag.156).

El siguiente dialogo, iniciático del relato adelanta la antipatía de los personajes.

Roberto (Alberto Arbigay) le dice a su amigo:

-*Hoy es una de esas noches en donde quisiera tener mucha guita.*

-*¿Para que?* - Le pregunta su amigo, Ricardo (Jorge Rivera Lopez).

Ro – *Para filmar...*

Ri - *¿Qué filmarías?*

Ro - *Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros.*

Ri - *¡Que aburrido!* - Responde su amigo finalizando el dialogo.

El director se vincula de forma inmediata en el papel de Roberto y adelanta lo que se verá en el film.

Tres muchachos que se autodenominan *"Generación de transición"* ya que están justo en el medio de los viejos y los adolescentes. Tres amigos que prefieren vivir sin detenerse a pensar, programando viajes de imprevisto, sin importar a donde ir y relaciones amorosas fugaces. Aunque están en constante movimiento parecen no tener un destino, como si buscaran algo, pero sin saber qué. En ese sentido, en la opera prima de Rodolfo Kuhn, si bien las acciones de los protagonistas parecen no tener una dirección definida, estas situaciones fluyen aunque sin rumbo fijo, reflejando la insignificancia de sus vidas, inmersos en una sociedad queal igual que ellos se refleja de forma paralela en cuanto a instituciones sociales: como la familia, el sistema educativo y asociaciones culturales, entre otras. (En síntesis: sociedad y protagonistas van en un mismo rumbo "sin sentido").

>>

"Los jóvenes viejos" (1962, Argentina, Rodolfo Kuhn); DF: Ricardo Aronovich



En este contexto, de un universo de jóvenes plagados de incertidumbre, intentando forjar un destino propio, se nos presenta "*La Terraza*" (1963) obra de Leopoldo Torres Nilsson, quien diría sobre el film: "*Esa terraza no es el mero capricho de un escenario, es la torre de marfil en que esos jóvenes desearían vivir, de espaldas a la realidad, la realidad que no tardara en reclamarlos*".

Aquí, el foco esta puesto en un grupo de jóvenes "niños bien", estos también buscan rebelarse ante los mandatos de sus padres, pero sabiendo también que las cosas así como están, están bien, por eso Leopoldo Torres Nilsson inicia el film con un paneo desde un vanidoso edificio de gran altura, como si desde allí arriba estos jóvenes mirasen al resto de la sociedad mostrando quienes manejan las riendas económicas y políticas del país. No es la clase media en rebeldía de Kunh, son los herederos de las clases pudientes y poderosas que quieren conservar su lugar de privilegio a costas de cualquier precio. (Eso sí, el aburrimiento los iguala).

El espectador de los años '60 cambia su mirada.

Como se puede ver hasta aquí, los '60 trajeron grandes cambios sociales y culturales que se vieron reflejados rápidamente en el cine. Por consecuencia, también se produjo una transformación en el acervo de los espectadores, (opinión pública) un gran cambio en la configuración imaginaria y el sentido común de una sociedad que ya no es la misma.

En este sentido, tomando como ejemplo la película "*Pajarito Gómez*" (1965) de Rodolfo Khun, se consigue interpelar al público mediante un relato en forma de "falso documental", que cuenta la vida de un cantante de moda, transformado en el ídolo de la adolescencia. Un producto de fácil consumo creado para que la juventud se evada de sus problemas, acompañado por personajes, como ejecutivos de una compañía discográfica, periodistas y hasta una falsa novia que toman cierta coherencia interna para mostrarnos a un artista como un títere vendiéndose al mejor postor.

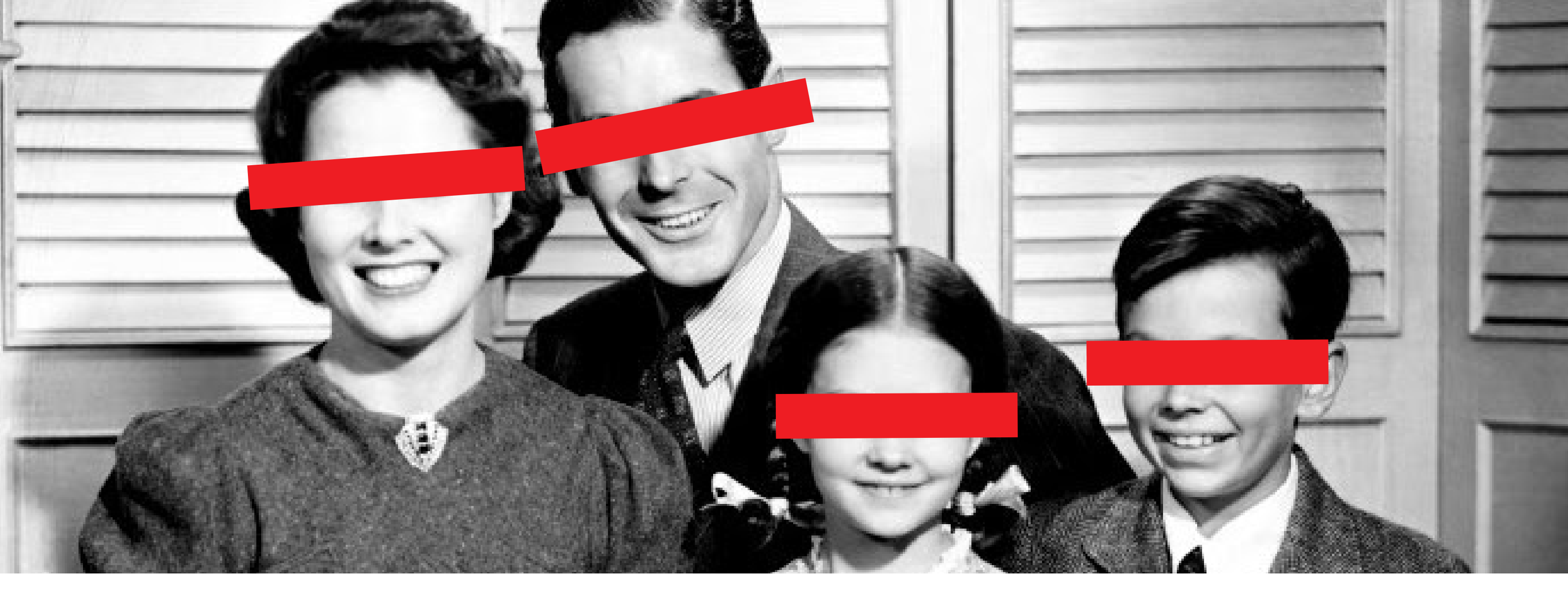
Considerando que la mentalidad del espectador ha cambiado y comprende perfectamente esta sátira, ya no cree con ceguedad en el artista exitoso amado y rodeado de amigos y familia, sino que se cuestiona este imaginario y hasta llega aconcebir un personaje con características totalmente contrarias, más bien solitario y egoísta.

En consecuencia, se puede observar como el film consigue dialogar con películas anteriores, aquí podría ser desde la parodia, pero también confrontándolas, desnudando a ese artista que triunfaba en las películas de los años '40 y '50 como una farsa de una vida prefabricada para exhibir a su público. En definitiva, el mencionado film se desarrolla con un relato original e inusual, pero basándose en elementos que generan un relato creíble siguiendo el concepto de los factores que hacen verosímil a una película para la época.

En esta misma línea, se presenta "*El negoción*" (1959) de Simón Feldman ambientada en un pueblo imaginario "Villa caballete" de un supuesto país latinoamericano donde todos los caballos deben usar bolsas higiénicas y entregarlas al gobierno cuando estén llenas. El director realiza una mirada acida y provocativa sobre funcionarios y políticos corruptos que abusan de su poder despertando también la codicia de algunos habitantes, a quienes no les importa dejar en la ruina a otros.

Asimismo, este film de finales de los '50 surge en contraposición al cine de la década anterior. Pongo por caso, una película como "*Rodríguez supernumerario*" (1948) de Enrique Cahen Salaberry, donde si bien se realiza una sátira sobre la burocracia, su relato está contado desde la perspectiva de Rodríguez, un operario publico en el que se refleja a "El buen burócrata" un hombre trabajador y honesto. Una clara postura del director remarcando un clima de época propicio y un mensaje de importancia hacia el trabajo.

>>



La familia.

El valor de la unión familiar que se intentaba trasmitir (conservadora y heteronormativa) en las décadas ‘40 - ’50, era de una unidad indestructible que podía resolverlo todo (a pesar de las crisis económicas y sociales que pudieran asediar a la sociedad). La familia como respuesta a “todo” (el amor parental idílico y sobreabundante). Hijos que cumplían sus sueños (o sueños de la familia) que reforzaban sus valores reaccionarios y superficiales, donde la unión familiar debía permanecer frente a cualquier situación y como respuesta a todos los avatares.

Representación que volverá a hacerse presente al finalizar la nueva ola del 60 y más evidente entre los años ‘76 y ’83, principalmente de la mano de Enrique Carreras y su “discípulo” Ramón “Palito” Ortega con películas como *“Así es la vida*”, “*Vivir con alegría*” o “*Que linda es mi familia*”, donde el refuerzo de este “único tipo” de familia se hace más profundo en los gobiernos de facto de las ultimas dictaduras argentinas.

En la película “*La herencia*” (1964) de Ricardo Alventosa sobre una herencia que deja una tía a un eventual hijo de su sobrina, pero con un determinado plazo para que la chica sea madre, se ve trastornada la vida familiar alterando no solo a la joven sino también a su padre como a su marido. Una sátira que refleja las miserias familiares de la clase media, la mesa familiar como escenario en donde reina la hipocresía y la obsecuencia (de dudosos valores ligados al ascenso social a través del dinero) sin importar los lazos familiares. Un film que se manifiesta en tono de ironía pero también de manera impiadosa ante una institución familiar que se ve en grave estado de descomposición.

En clara sintonía a la película anteriormente mencionada y para finalizar citaré el film “Los de la mesa 10” (1960) de Simón Feldman, sobre las dificultades que debe padecer una pareja de jóvenes de clases sociales diferentes ante sus familias; José es mecánico y debe trabajar para mantener a sus padres, mientras que María inicia su carrera universitaria, sin opción de abandonar por la presión que ejerce su padre, arquitecto y quien además no acepta un novio para su hija sin un título académico bajo el brazo.

Con respecto a esos tiempos, dijo Simón Feldman:“Fue una época de mucho fervor, de mucho entusiasmo, de muchas ganas de hacer y de decir cosas”.

Este director pionero de la nueva generación de los 60 quien se abrió camino con la ya antes mencionada “El negoción” y “Los de la mesa 10”. Dos títulos fundamentales para la época que con el paso del tiempo no han perdido vigencia ya que las situaciones vividas por los personajes no solo siguen siendo similares a las de la actualidad sino también han empeorado. (Preguntas que seguimos haciendo sobre la libertad, la aceptación y la felicidad).

Conclusión.

Recapitulando...

El cine de los años 40 y 50 se caracterizó por ser un cine organizado industrialmente, mediante un sistema de estudios que permitía una producción de películas en serie, (una similitud de personajes, situaciones, música y escenografía) para un espectador ya acostumbrado tanto al contenido como a las formas.

Los relatos de esos tiempos eran: la historia del cantante de tango con ansias de éxito, el jugador de futbol y su anhelo por jugar en primera, como también, la familia (conservadora, de patrón heteronormativa) "inquebrantable" ante cualquier amenaza o el trabajador honrado y/o sumiso frente a la patronal. No se pueden olvidar las reuniones, picnics, amigos y fiestas, todo reflejado bajo una mirada melodramática utilizando los recursos estéticos del lenguaje cinematográfico para cooptar a un espectador acrítico.

La receta de este cine se realizaba por medio deuna estructura de continuidad mediante una narrativa clara: ambientación, presentación de personajes, complicaciones, crisis y desenlace, que intentaban hacer invisible la cámara, con finales precisos y a la vez previsibles buscando siempre contar una historia que sea comprensible y sin complicaciones para el espectador.

Por el contrario, con la llegada de los años 60, una década de grandes cambios, innovación y rebeldía, se inicia una etapa que rompería con los cánones industriales de producción. La manera de hacer cine cambia en Argentina, pero también en el mundo impulsado por un movimiento que surge en Francia con un grupo de jóvenes críticos convertidos en directores (nouvelle vague).

Asimismo, comienza una nueva forma narrativa centrando a la juventud como símbolo de frescura y autenticidad. Las películas con aquella mirada optimista se acaban y comienzan a surgir nuevos films con historias de conflictos generacionales, familiares, económicos y existenciales. En suma, los 60 transforman el cine en su contenido, pero también en su forma, la cámara "sale a la calle" no con una mirada turística sino de manera dramática intentando trasmitir tanto miseria como marginalidad y la puesta en escena comienza a tener una función primordial a la hora de contar una historia, resaltando la importancia de un realizador que refleja un universo libre y personal.

FILMOGRAFÍA:

"El negoción" (Simón Feldman, 1959)
"La herencia" (Ricardo Alventosa, 1964)
"La terraza" (Leopoldo Torre Nilsson, 1963)
"Los jóvenes viejos" (Rodolfo Kuhn, 1962)
"Los de la mesa 10" (Simón Feldman, 1960)
"Pajarito Gómez" (Rodolfo Kuhn, 1965)
"Rodríguez Supernumerario" (Enrique Cahen Salaverry, 1948)

BIBLIOGRAFÍA:

Peña, Fernando Martín (2012). *"Cien años de cine argentino"*. Buenos Aires, Editorial Biblos.



DOSSIER

Falsos documentales argentinos

por Martín Vivas

“Quiero decir que no hay diferencia entre documental y ficción.”
Chantal Akerman

Documental y ficción.

El cine documental siempre es recorte de la realidad. Desde las primeras filmaciones de los Lumière, pasando por *Nanuk el esquimal* (1922) de Robert J. Flaherty hasta las películas de Néstor Frenkel, el documental ha sido siempre fruto de la perspectiva de alguien. Es su virtud y su condena al mismo tiempo. Así tanto lo que vemos en la pantalla como el fuera de campo (visual y sonoro) que se define a partir de lo que entra dentro del marco de la cámara constituyen una decisión, una toma de posición no sólo estética sino ideológica. De esta forma el autor o director nos hace partícipes de su visión acerca de un tema en particular.

Hoy ya es imprudente (y peligroso) pensar que el documental es la mera transcripción de una certeza. Peor es considerar que lo que se nos muestra es la verdad. Es preciso recordar lo dicho por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche: *“no hay hechos sino interpretaciones de los hechos”*. Por lo tanto, todo suceso tiene infinitas representaciones, o tantas como sujetos se acerquen al hecho mismo a través de sus sentidos y traduzcan sus impresiones en una (su) concepción del cosmos. La objetividad, el acercarse a una cuestión libre de prejuicios, es inasequible. Toda persona es esclava de un castillo conceptual que explica lo que sucede en el mundo.

El documental maneja límites difusos con la ficción. Toda película es un documento, es decir, registra el momento en que determinados actores y actrices representan sus papeles en un determinado lugar. Y todo documental es en buena parte una ficción resultante de la mirada de su autor. Su artífice construye y manipula lo captado para llegar a una obra de arte única. Así dos directores que se acerquen a una historia van a tener como resultado distintas producciones, ya que todo depende de su cosmovisión y la impronta autoral de cada uno. Nuevamente es la subjetividad la que define el tono, la puesta en escena, el fuera de campo, etc., de una película.

El falso documental.

Este coqueteo entre el documental y la ficción tuvo un desencadenante natural, a saber, el falso documental (FD a partir de ahora). El nacimiento de este subgénero tuvo un objetivo hiperbólico: llevar el disfraz del que se vale el documental a una exageración para demostrar que siempre estamos ante uno de los tantos puntos de vista posibles.

En su libro *“El falso documental: Evolución, estructura y argumentos del fake”* (2015, Editorial UOC), Mar López Ligero señala que el género establece una *“visión cómplice y reflexiva con el espectador”*. También indica que los falsos documentales hacen uso de determinados recursos narrativos que generalmente se reconocen como de no-ficción. Algunos de estos códigos lo constituyen las entrevistas a testigos del hecho o historia narrada y a personas que emiten su opinión al respecto, la voz en off, la cámara en mano, escenas que parecen no estar siendo manipuladas, etc.

El FD es conocido en los Estados Unidos como *mockumentary*, un juego de palabras entre *mock* (burlarse de) y *documentary* (documental). El mockumentary tiene una intencionalidad paródica. Constituye una crítica y llega (o al menos intenta) una deconstrucción de la temática expuesta. De esta forma logra poner en evidencia un cúmulo de cuestiones que no podrían ser explicitadas a partir de otro género. El espectador, que conoce las reglas del juego, se convierte en cómplice participando de los motivos del FD.

Existen diversas versiones acerca de su origen siendo la más popular y difundida la que entiende que nace a partir de la transmisión radial que hiciera Orson Welles de una adaptación del libro “La guerra de los mundos” (1898) de H. G. Wells. Aquel 30 de octubre de 1939 cientos de radioyentes creyeron estar escuchando en las noticias acerca de una invasión alienígena, colapsando las redes telefónicas y tomando ciertas actitudes desesperadas e inesperadas. De este modo quedó expuesto el poder de los medios sobre la población. Justamente éste es un tema habitual abordado por el FD.

“Paisajes devorados” (Eliseo Subiela, 2012).

El director de “*Hombre mirando al sudeste*” (1986) cuenta en este caso la historia de 3 estudiantes de cine que, para su tesis universitaria, entrevistan a un hipotético director alojado en un manicomio. Rémoro Barroso, interpretado por Fernando Birri, quien fuera considerado el padre del “nuevo cine latinoamericano”, se presenta como un gran conocedor de los misterios del séptimo arte y sus técnicas. Arroja una tras o otra máximas que definen su enfoque como cineasta. En el cuaderno que lleva con él se puede leer *“hay que tener mucho coraje para gritar acción”*, y frases del estilo.

En su investigación, que manejan paralelamente a la entrevista con el insano, los estudiantes no hallan nada respecto a Barroso pero sí acerca de un tal Mario Gerding, director de apariencia física muy similar. Al ser consultado por esta coincidencia, el interno contesta con respuestas evasivas poniendo énfasis en la cuestión de la identidad antes que en los datos personales que le son sugeridos. Señala que la particularidad por la que se nos conoce en la sociedad es sólo aparente, ya que lo más importante es lo que somos por fuera de las marcas estatales de identificación.

El manicomio es el lugar más indicado para que sea conquistado el mensaje que atraviesa el film. Allí donde las personas son aisladas y olvidadas por la comunidad, habita un presunto director que ya no puede evocar parte de su pasado y cuya filmografía se ha perdido. La memoria (y su ausencia) es el componente sustancial que se pone en evidencia durante la película. Por un lado está Barroso que es real y por el otro Gerding que es un fantasma. Y el proyecto de los alumnos se convierte en una forma de reparación de la historia pérdida.

La relación entre locura y arte queda expuesta en la figura del director encerrado. Erasmo de Rotterdam señala en su *“Elogio de la locura”* (1511) que las artes más favorecidas son aquellas que más se aproximan a la locura. Barroso está convencido de que un travelling circular puede dejar encerrados eternamente a actores y actrices, y suele advertir sobre su riesgo. Una tarde los estudiantes deciden llevar a Barroso al cine y a la vuelta lo vemos volver al manicomio con un globo rojo en la mano, lo que podría ser una alusión a *“El globo rojo”* (1956) de Albert Lamorisse, cuyo protagonista es un niño. Volviendo a Erasmo, el escritor holandés apunta que los viejos y los niños se asemejan pues su encanto proviene de la locura. **>>**

“Paisajes devorados” (2012, Argentina, Eliseo Subiela); DF: Sebastián Gallo



>> En el film son numerosos los lugares reales que transitan los personajes. De esta manera el observador tiene, por momentos, la impresión de estar frente a un hecho verídico. El psiquiátrico es exhibido detalladamente. El posible cineasta es retratado paseándose por todos los ambientes del mismo: el parque, el comedor, las habitaciones, los pasillos. Es un lugar vasto que casi siempre está vacío, como la memoria de Barroso. Otros personajes son filmados en su lugar de trabajo: la directora del manicomio en su despacho y el camarógrafo de Gerding en la ferretería donde trabaja.

Pero también los jóvenes se acercan a la fundación Cinemateca Argentina en busca de información acerca del director, examinando revistas de la época en que supuestamente desarrolló su actividad profesional. En un momento se menciona al laboratorio Alex (allí se perdieron los negativos de Gerding). Una vez más la ficción se cruza con la realidad y se hace eco del incendio que sufriera dicho laboratorio el 8 de enero de 1969. Entre los negativos que se perdieron se encontraba una cantidad importante de películas de productoras tradicionales y directores fundamentales de la historia del cine argentino.

Finalmente, los estudiantes le facilitan, como experimento, una cámara a Barroso para que filme dentro del sanatorio. El mismo devuelve producciones muy originales, las cuales son musicalizadas por su propia banda sonora (sonidos y ruidos que generan los otros internos). Es el propio cineasta quien señala que el cine fue inventado para engañar al tiempo y por ende a la muerte. Esto es considerado como cine terapia por los jóvenes revelando una mejoría en la salud mental de Barroso. Contrariamente son aquellos los que de a poco se ven inmersos en un entorno delirante y perturbador, temiendo sufrir el triste destino del periodista en *"Shock Corridor"* (1963) de Sam Fuller.

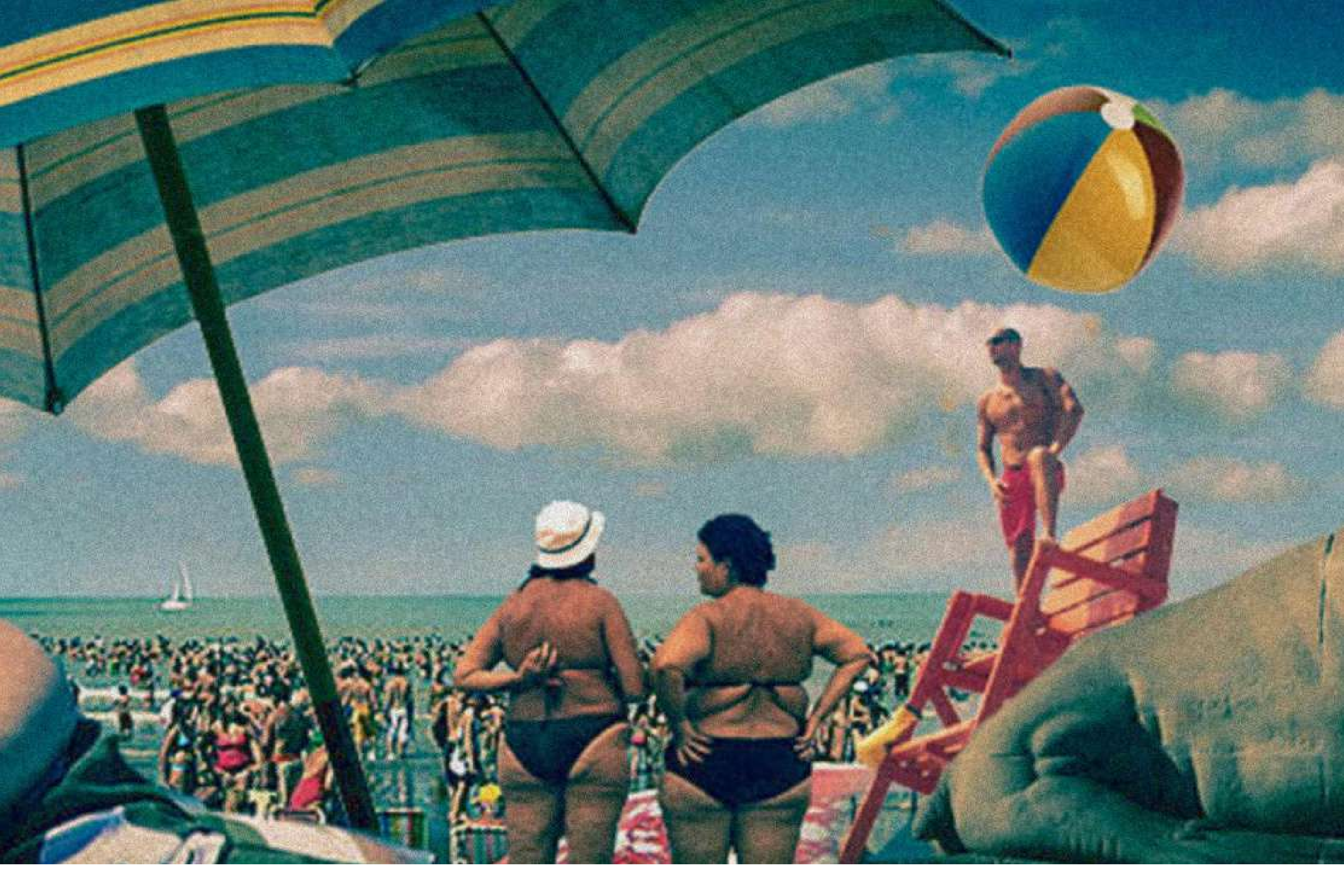
"Balnearios" (Mariano Llinás, 2002).

"Balnearios" es un film dividido en episodios. Comienza con una introducción que va de lo poética a lo filosófica, con voz en off a cargo de la actriz Verónica Llinás, acerca de los balnearios argentinos asemejándolos a teatros y relacionando los escenarios que vemos en imágenes con uno de los momentos más añorados por el ser humano, esto es, la infancia.

Estos capítulos en que se divide el FD tienen tonos muy dispares yendo del drama histórico como en el caso de la *"Historia de Mar del Sur"* a la comedia en el *"Episodio de las playas"*. El primero comienza con una frase que funciona como aviso de lo inauténtico que estamos por ver: *"todo lo que se cuenta en esta historia es verdad"*. El espectador ya está preparado para lo que viene pues conoce las reglas de juego.

Esta enciclopedia de costumbres e historias, como le gusta presentar el film a Mariano Llinás, se completa con la *"Historia de Miramar"* sobre la ciudad inundada que yace oculta en el fondo del mar y el *"Episodio de Zucco"* referente a la vida de un artista un tanto extravagante y sin dudas atractivo. La película se encuentra atravesada por una sensación nostálgica y a veces romántica sobre los balnearios.

Los recursos narrativos y visuales que utiliza son variados: la foto fija, la voz en off, la entrevista a las figuras que aparecen. Pero el primer largometraje del cineasta se hermana con el FD cuando aparecen en la pantalla personajes simulados como el bañero y el campeón en el *"Episodio de las playas"*, figuras arquetípicas de las ciudades-balneario. Del mismo modo, la representación de uno de los sueños de Zucco es ficción pura. Todo esto transforma a *"Balnearios"* en una película que contiene dentro muchas más, una especie de híbrido novedoso que lo ha convertido en un clásico del cine argentino.



“Balnearios” (2002, Argentina, Mariano Llinás); DF: Lucio Bonelli

“La era del Ñandú” (Carlos Sorín, 1987).

Como anticipamos, existe una especie de fijación del mockumentary por retratar el poder de los medios masivos de comunicación y su influencia en el pensar cotidiano de los consumidores. La era del ñandú es el FD argentino definitivo, y su tema es justamente el mencionado. Pone de manifiesto el sistema de construcción de realidades que aquellos detentan y como es administrado de acuerdo a su interés político.

El film narra acerca del surgimiento de una nueva droga (la BIO K-2), producida a partir de una hormona que segrega el ñandú, y que aparentemente extiende en muchas décadas la expectativa de vida del ser humano. Su creador, el Dr. Kurz, es un científico misterioso que no se deja ver y que vive encerrado en su clínica de Palermo. Se sabe poco de su vida y de su familia por lo que toda esta aura lo va convirtiendo de a poco en una celebridad mítica. Lo único que se sabe con certeza es que su historia estuvo atravesada por una constante: el ñandú.

Sorín emplea muchos de los ingredientes propios del FD. Entre ellos observamos una gran cantidad de escenas verdaderas de la época que se mezclan con filmaciones propias del cineasta. El montaje logra que uno deje de reconocer cuales pertenecen a una categoría u a otra. Asimismo son entrevistados varios famosos entre los que se encuentran el campeón mundial de boxeo Horacio Accavallo y la astróloga Ludovica Squirru. Estos monólogos son entrelazados con entrevistas a personajes ficticios como el caso del sociólogo Salo Pasik. De esta manera el director introduce lo espurio en la misma baraja de lo auténtico, imitando la técnica de la que tan bien hacia uso Borges, maestro de lo apócrifo. **>>**

El falso sociólogo es el encargado de instaurar una variedad de ideas que se van gestando a medida que se suceden las imágenes, las que son acompañadas por la voz en off que nos cuenta la historia. El mismo señala la manera en que la televisión se alza como voz autorizada que legitimiza y el proceso que realiza a fin de constituirse en influencia decisiva del pensar de la gente, generando confusión a través de la manipulación de la información. El film nos muestra al conductor de “La noticia ya” intentando dirigir, según la coyuntura, las opiniones de los televidentes. Un tema que parece no perder vigencia en esta época de *fake news*. Por ello, *“La era del ñandú”* puede considerarse una especie de autoprofecía cumplida.

Por último el ñandú es objeto de una resignificación. Pasa de bicho de zoológico a ser considerado un animal místico que aleja la muerte. Trae prosperidad a la nación y da un nuevo sentido al ser argentino. Su influencia se extiende y llega a personajes de los dibujos animados como Ñandulin o Super-Ñandú. Pero no todo es júbilo ya que el Estado argentino alerta sobre el problema que el aumento de la expectativa vida trae aparejado en el campo de la seguridad social. Surge la automedicación de nuevas drogas basadas en otros animales. Y finalmente la respuesta de la Naturaleza (Dios) se hace sentir. En clara alusión al mito prometeico, el país es castigado con inundaciones y la quema del trono dedicado al ídolo.

“La mosca y sus peligros” (1930, Argentina, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez De La Pera)





UNA ESPECIE DE MONSTRUO

A propósito de “Muere, monstruo, muere”, de Alejandro Fadel.

por Alejandro Pereyra

Una especie de monstruo.

"Los espejos y la cópula son abominables..."
Jorge Luis Borges

El plano funciona como un portal. Es el portal de entrada a la película. Pero cuando el fundido se abre y los balidos que se escuchan sobre el negro de los primeros títulos se confirman en ovejas con el hocico manchado de sangre, ya es tarde, ya lo siniestro se nos clava como un anzuelo. Entonces los animales y nuestra mirada se solidarizan en una cámara lenta muy sutil, casi acuática. Algo dispersa a las ovejas delante del lente y descubrimos el drapeado de las faldas de una mujer moviéndose lentamente hacia nosotros. La mujer se encuadra al arrodillarse para dejarnos apreciar, además de la mirada perdida y el jadeo, un nítido corte en su cuello. La sangre empieza a manar del tajo, profusa, como en el mejor (o peor) cine gore. La cabeza parece irse hacia atrás, desprenderse del cuerpo con un sonido que, si bien en principio interpretamos como semejante al de la madera de un árbol que recién hachado va a terminar de quebrarse y caer, se nos revela enseguida como orgánico, como de una especie de succión. Lúbrico. Piadosa, la mujer nos evita semejante imagen sosteniendo la cabeza con su mano derecha. Ya estamos dentro.

Al pie de los Andes comienzan a aparecer cuerpos de mujeres brutalmente violadas y decapitadas. En ese contexto, el oficial Cruz, uno de los encargados de las investigaciones, tiene un amorío con Francisca, la mujer de David. David tiene problemas mentales y suele escaparse a las alturas de la montaña para estar solo, aun a riesgo de morir congelado. Cruz siempre acude a rescatarlo a pedido de su amante. Cuando Francisca aparece muerta decapitada, su marido, el principal sospechoso, es internado en un psiquiátrico. David le habla a su psiquiatra de un monstruo, y de voces, más exactamente de una voz tonta que lo incomoda al decirle: Muere, monstruo. Y que lo avergüenza aún más al recalcar: muere.

En una excelente crítica publicada por el diario *El país*, de Uruguay, llamada *El placer de dejarse devorar*[1], el crítico Agustín Acevedo Kanopa, luego de desatender por obvia la lectura más superficial de la película, esa que señala que son las mujeres las asesinadas y los hombres sólo víctimas menores del "monstruo", por lo que, según la mirada más llana estaríamos ante una película más donde emerge el tema urgente de la violencia de género, Acevedo Kanopa desarrolla una idea brillante sobre que el verdadero terror al que refiere la película es el de la completud. Y añade que en la completud lo que más aterroriza es la presencia de lo que se agrega para llevarla a cabo. Ese rasgo que agota la serie, pero la vuelve monstruosa. Acevedo Kanopa se sustenta en la idea de simetría que sobrevuela toda la película, una figura paradigmática de la completud. Francisca no sólo quiere estar con David, también necesita completarse con Cruz, lo que queda más que evidente en un plano (simétrico, por supuesto) en el que los tres van en la camioneta oficial de Cruz. Francisca posa sus manos en sendas piernas de ambos hombres. Justamente la noche antes de ser asesinada. También Cruz, luego de escuchar una grabación con el testimonio delirante de David, traza en su libreta de procedimientos dibujos simétricos, entre ellos el de tres montañas con picos dobles (como si a un paisaje se le intermediara un espejo, agrego yo, o como un reflejo caleidoscópico) que recuerdan tres emes (MMM) y que refieren al imperativo de la voz tonta que escucha el loco: Muere, monstruo, muere. El oficial trata de convencer a su superior de que los puntos en los que las mujeres son asesinadas, en el mapa, coinciden con los vértices donde las rectas de las emes cambian de dirección. También trata de convencerlo de la inocencia de David debido a la presencia de un monstruo. **>>**

Y es en este punto en el que Acevedo Kanopa se afinca para confirmar que el tema principal de la película es el terror que genera la completud: el monstruo. Gordo, pesado, lascivo, lento, hipersexuado, portador de un falo larguísimo, tan flexible y preciso como una serpiente, el monstruo, además, posee una boca en forma de vagina dentada con la que decapita a las mujeres. Estaríamos entonces ante la completud más aberrante, la de la simultaneidad de toda posibilidad sexual e identitaria.

En *Muere, monstruo, muere* ninguna interpretación es la verdad, y sin embargo todas tienen su lugar, porque, precisamente, se agregan, como en lo monstruoso. La película en sí es una especie de monstruo. Y de este monstruo no podemos desestimar la alusión a la erotomanía, de la que hace cargo, con justicia, a los hombres. Como un mal de la testosterona, los hombres en el film tienen una relación elíptica con el monstruo, son sus portavoces, o sus comentadores, o lo sufren, o son humillados por él, pero nunca hasta el extremo de morir en sus manos, por decirlo de alguna manera que no desestima el doble sentido. El monstruo es algo que está y que estará siempre (al verlo caminar entre los pastos al final de la película, con esa piel paquidérmica, tenemos la sensación de que estuvo desde eras prehistóricas y que seguirá existiendo) por lo que el psicótico debe aislarse en lo que llama un círculo, y que es solitario, para estar fuera de su órbita. El subyugante superior de Cruz, entre filosófico y poético, algo delirante también, nos sorprenderá casi al final segregando una baba oscura por su boca, muy parecida a la que Cruz extrajo de las mujeres muertas. El mismo Cruz segregará la misma baba luego de ser violado y mutilado por el monstruo. Cada escena de la película está cargada de un erotismo que siempre se torna o se sugiere perverso. Memorable es una escena en la que el extraño jefe de Cruz le cita los nombres de las distintas fobias, incluyendo la del miedo al pelo, mientras le acaricia el cuero cabelludo.

Una de las cuestiones formales que sustentan la idea del terror de la completud, y de la simetría, es el tema de los espejos. En el principio de la película, luego de hacer el amor, Francisca le pide a Cruz que baile. A regañadientes el oficial comienza a mover los brazos en círculos por el aire de la misma manera que luego veremos moverse al falo voluptuoso del monstruo. Ella y nosotros vemos a Cruz duplicado bailando torpemente. Luego de la muerte de Francisca, Cruz, borracho, ensayará el mismo baile en el espejo de un boliche de mala muerte, ahora en homenaje a su amante, melancolizado. En el final, veremos a Cruz semidesnudo, de cuerpo entero reflejado en un espejo, luego de que el monstruo le arrancara uno de sus brazos. Y aquí viene una cuestión muy curiosa. Sólo vemos plenamente al monstruo cuando lo ve Cruz, cuando lo ataca, entonces advertimos por primera vez su boca, que recuerda a una vagina, pero no es sólo una vagina, lo que coincidiría con la idea de lo monstruoso de la completud de la que habla con propiedad Acevedo Kanopa, sino que se trata de una vagina dentada, uno de los fantasmas masculinos de castración más conocidos, por lo que no estamos ante una adición de rasgos masculinos y femeninos para acceder a una completud, estamos ante una completud fantasmagórica para un hombre. Hay algo de especular en esa escena; Cruz ve lo que más puede aterrarlo de sí mismo. **>>**

“Muere, monstruo, muere” (2018, Argentina, Alejandro Fadel); DF: Julián Apezteguía y Manuel Rebella





“Muere, monstruo, muere” (2018, Argentina, Alejandro Fadel); DF: Julián Apezteguía y Manuel Rebella

El monstruo muestra los dientes temibles, Cruz, intenta atajar la boca-vagina con su mano izquierda y el monstruo se la muerde hasta arrancarla y escupirla mientras lo sodomiza con su apéndice fálico. El rasgo siniestro que se agrega en esta película monstruo, es que el brazo que se observa en plano entero en el suelo, es un brazo derecho, no izquierdo, mostrando lo que en principio parece un error de continuidad, muy poco creíble en una película con tanta previsión técnica, animatronics, truca digital, etc. De haberse filmado la escena de la mutilación con un brazo erróneo, o de haberse fabricado la maqueta del brazo equivocado, aun así, podría haberse espejado (justamente ese término) el plano en la post-producción. Y varias personas deben haber visto el “error” decenas de veces, director, DF, montajista, colorista. Me parece mejor pensar que quizá se trata de una referencia a lo especular, ese horror a verse a sí mismo, a ver la verdadera faz de uno. Aunque uno sea un “buenazo” como Cruz. Prefiero entenderlo como una clave secreta, casi camuflada por una decisión autoral de la dirección. Y si no es así, tendría que serlo. Por lo menos, estamos más que dispuestos a confirmarlo un par de escenas después, cuando ante ese plano de Cruz desnudo, a quien vemos sólo por la imagen que nos devuelve el espejo, percibimos la ausencia de su brazo “derecho”, en lugar del izquierdo que le falta en lo real.

Habría mucho más que decir al respecto de *Muere, monstruo, muere*; más sentidos que agregar a una posible interpretación. La relación entre el sonido, la imagen, y la monstruosidad, por ejemplo, merecen un análisis aparte. Cada visionado de esta película que toma los elementos del género para transformarlos y enriquecer el cine, le agrega sentidos novedosos y pocas veces conclusivos. Como un monstruo que revive y revive.

[1] *El placer de dejarse devorar: Muere, monstruo, muere, de Alejandro Fadel | la diaria | Uruguay*



ENTREVISTA

Cristian Bernard: "Del cine habla el tiempo, no la taquilla, la crítica o los medios".

por Martín Vivas

A própósito del estreno de su nueva película, "Ecos de un crimen", el director y guionista del film de culto "76 89 03" (2000), devela las particularidades de su rodaje y estreno. Además reflexiona sobre el Nuevo Cine Argentino y el estado actual de las cosas.

Martin Vivas: “76 89 03” es un film que hoy sigue sorprendiendo por diversas razones. Hay un impacto en todo aquel que la ve por primera vez y un disfrute en aquellos que la siguen revisitando ¿Por qué crees que se convirtió en una película de culto?

Cristian Bernard: Creo que *“76 89 03”* sigue siendo una película muy querida y que con el tiempo se transformó en un film de culto por varios razones. La primera es que se hizo a contratiempo de lo que se estaba haciendo en aquel momento en el cine argentino, tanto en lo que se llama el nuevo cine argentino (NCA) como lo que era el viejo cine argentino, o cine argentino industrial que se estaba filmando en esa época, o lo poco que quedaba de él. Y *“76 89 03”* fue una peliculita hecha por dos amigos y que tuvieron ganas de tirar del mantel, de hinchar las pelotas y de divertirse. Transmite lo que nos pasó a Flavio Nardini y a mí mientras la escribíamos y la rodábamos. Fue una película de puro regocijo y diversión. Por supuesto que la película tiene un mensaje a pesar de que el slogan de la misma dice que no lo tiene. Queríamos expresar algo más profundo. Siento que la gente la disfruta y no se si pasa con muchas películas argentinas. No hay muchas como *“76 89 03”*. Y eso creo que le ha dado una estatura de película de culto en el tiempo y la gente la quiere mucho.

MV: ¿Cuál es la razón por la que se filmó en blanco y negro (ByN)?

CB: Básicamente por 2 razones. La principal es que como era nuestra primera película decidimos hacerla en ByN, porque en otro momento no nos hubiesen dejado. Y amábamos el cine en ByN. Amábamos las primeras películas de Cassavetes, “*Manhattan*” (1979) de Woody Allen, “*La lista de Schindler*” (1993) de Spielberg, “*Rumble Fish*” (1983) de Coppola. Entonces el único modo de hacer una película en ByN era en ese momento o nunca, aparte éramos los que la financiábamos. Y después nos sirvió porque era una película de época, es decir, que transcurría en tres momentos diferentes, en los 70s, los 80s y en el 2000. Y sobre todo en los 70s y 80s Buenos Aires había cambiado muchísimo. Nosotros la filmamos en 1999. Y la verdad que no quedaba nada de ese BSAS de la hiperinflación, que es donde transcurre la mayor parte de la película. Entonces presentimos que el ByN nos iba a venir bárbaro. Pero la razón principal fue el capricho de dos chicos. De hecho cuando la película se pudo estrenar, y fue un estreno muy importante, muchos cines no la quisieron porque era en ByN. Y mucha gente que me ha dicho que le encantó la película la critica porque es en ByN. Como si fuera un televisor viejo que se rompió. No entienden que el ByN es cine. Y que realmente el cine es en ByN.

MV: Todos los personajes están muy logrados ¿Cómo fue el casting?

CB: Como no teníamos un mango la idea era hacer un buen casting pero con actores desconocidos. No teníamos plata para estrellas, ni tampoco teníamos intención de poner una estrella porque no queríamos estrenar la película. No nos importaba. Fue una película muy punk. Hecha para liberarnos de la publicidad que era la que nos daba de comer. Entonces nos dividimos las tareas. Flavio hacía toda la parte de casting y yo hacía toda la puesta en escena, aunque ambos estábamos en los dos lugares. Flavio hizo un casting extraordinario. Lo que hago hoy lo aprendí de él. Es un gran director de actores. En el casting nos ayudó Gabriel Villegas los de Villegas bros. Ahí apareció Diego Mackenzie para el papel de Paquito, que era un actor extraordinario y lo hizo maravillosamente bien. Gerardo Chendo, que estaba en sus comienzos más allá de que estaba laburando en televisión. Y Sergio Baldini que hace del malo del trío. Y sobre todo lo más importante para nosotros eran los personajes secundarios porque sabíamos que ahí estaba el plato fuerte de la película, lo intuíamos fundamentalmente en el personaje de Rudy el rey de la noche. Y justamente para ese personaje no hicimos casting porque sabíamos que Claudio Rissi lo iba a hacer extraordinariamente bien. Al principio en los ensayos Claudio no se sentía cómodo con el personaje. Tenía parlamentos muy largos y recorría todos los arcos de las emociones. Tristeza, alegría, euforia, depresión. Era un gran desafío para él. A tal punto que mucha gente cree que lo que hace Claudio es improvisado y la verdad que el 95% está en el guión. Todas esas digresiones están ahí. Y Claudio le aportó algunas frases memorables, el ritmo y lo delirante. **>>**

MV: ¿Por qué crees que Rudy el rey de la noche despierta tanta simpatía en el espectador?

CB: Las razones por las cuales la gente se enganchó tanto con el personaje un tanto me apabullan. Porque es un personaje nefasto y siniestro, absolutamente exótico. Con Flavio incluso conocemos a personajes de ese estilo. Gran parte de *"76 89 03"* se basa en muchas vivencias nuestras de la noche. Pero nunca tuvimos la intención de glorificarlo. De hecho es un tipo que tiene una chica en una jaula. Esa escena sería infilmable hoy, estaríamos presos. Pero sabíamos que era una comedia delirante y que esa era una escena one man show, el actor lo devoraba todo. Los protagonistas están casi expectantes, como espectadores en una sala de cine. Y yo creo que la gente se enamora de esos personajes amorales. Después apareció Tony Soprano o se puede ver en series como "*The Shield*", donde los personajes son ambiguos y oscuros. Y la gente siente fascinación más por un rey de la noche que por uno bueno. Se debe a la empatía con la amoralidad, y sobre todo con la porteña. Me arrepiento de dos cosas en relación al film, una es no haber filmado el final que estaba en el guión que era realmente extraordinario pero que no teníamos la plata para hacerlo. Y me arrepiento cuando la veo porque el rey de la noche tenía que haber seguido en el viaje con ellos, tendría que haberse sumado. Esa fue una falla nuestra. De esa manera la película hubiese seguido manteniendo el ritmo impresionante que tiene. Y el público pide siempre más de Rudy.

MV: ¿Qué influencias cinéfilas se pueden ver en la película? ¿Hay algún punto de contacto con "Después de Hora" (1985) de Scorsese y el cine norteamericano de los 70s?

CB: Las influencias son muchísimas. Después de hora fue muy importante. Fue un modelo a seguir, lo nocturno. Una noche donde aparece un hecho sorpresivo, inesperado y extraordinario que altera la vida de los personajes. Y los mete en otra lógica, en otra dimensión. Veníamos de la FUC y estaba muy influenciado por el cine de Scorsese de ese momento, y por las películas de los 70s. De hecho la película arranca con la década del 70. Y otro film que inspiró a *"76 89 03"* fue *"Husbands"* (1970) de Cassavettes, que era un norte para nosotros, por su independencia, su frescura y el nivel de verdad que había en cada escena. Y hay planos copiados exactamente de *"Husbands"*. También está *"Boogie Nights"* (1997) de Paul Thomas Anderson, que recién habíamos visto con Flavio y nos había fascinado la escena de Alfred Molina que influenció la de Rudy, el rey de la noche. Pero cuando Flavio ensayaba con Rissi no le mostró ninguna de estas películas. La que sí le mostró fue *"JFK"* (1991) de Oliver Stone y la escena donde Joe Pesci, que hace de un personaje muy bizarro y paranoico, no para de hablar y está alterado por la cocaína. Hay en *"76 89 03"* hasta un homenaje a De Palma clarísimo con *"Scarface"* (1983). Los 70s marcaron la película y nos siguen marcando siempre. **>>**

"76-89-03" (2000, Argentina, Cristian Bernard y Flavio Nardini); DF: Daniel Sotelo



MV: ¿Qué elementos clásicos y vanguardistas se tomaron en cuenta a la hora de filmar 768903?

CB: Los clásicos están marcados por la narrativa. Por la idea de contar que los personajes tienen un sueño desde pibes, crecen, son adultos, salen una noche, uno se va a casar y tienen la posibilidad de cumplir ese sueño: tener una noche con la mina que les rompió el bocho cuando eran pendejos y con la que los tres se masturbaron. Es un relato clásico en cuanto a la odisea de los personajes. Mientras buscan el elixir se van a topar con todo tipo de bestiarios y aliados. La estructura es muy griega, la forja del héroe. Respecto de la vanguardia, nosotros no teníamos mucho que ver con los referentes del momento o las referencias que utilizaban los del NCA que eran Bresson o europeo de vanguardia. A nosotros nos gusta el cine clásico y el cine de los 70s. Y nos gusta Spielberg que para toda esa movida era una mala palabra. Hay hasta cosas de Spielberg en la película. Si uno ve los planos de la infancia de los chicos cuando Salvador ve el poster de la diva en el garaje y la cámara se acerca a él es casi una spielberg face. Lo más vanguardista que quizás tenga la película es el montaje en toda la escena del rey de la noche y los jump cuts que son un recurso más de la nouvelle vague. Pero no lo hicimos por ella sino porque era tan la larga la escena de Rissi y tenía tantos baches que los jump cuts ayudaron a mantener la rítmica paranoica y cocainómana del personaje. No soy fan de la vanguardia. Me gusta contar y que me cuenten historias. No me gusta ir al cine a contemplar.

MV: En el film se le da mucha importancia al automóvil en el que se mueven los protagonistas ¿Cuál es el motivo?

CB: Es una constante el tema del automóvil. En todo lo que filmo y escribo siempre hay un auto. Flavio no es tan fierrero. Pero yo sí. Considero los buenos autos obras de arte. Y el Torino es un coche que me fascina. Representa cierta proyección de país, cierto modelo industrial, cierto sueño de país que ya no está más. En la primer versión del guión era un Ford Mustang, que me encanta pero era muy yanqui, acá nadie tiene uno de esos salvo un millonario. En cambio Salvador hereda el Torino, y tiene toda una carga, porque es el auto de un desaparecido y es como una suerte de maldición durante toda la película. Tiene esa simbología. Soy un fanático de la historia del Torino y creo que habría que filmar esa ficción. El auto del personaje es muy importante, lo representa. Y en el cine de los 70s el automóvil era parte esencial, y las motos. Tenían una simbología de libertad.

MV: La película despertó alguna crítica acerca de un supuesto mensaje xenófobo y misógino que transmite.

CB: Cuando se estrenó dividió a la crítica. Siempre se mantenía en bloque, si los grandes medios opinaban de determinada manera el resto opinaba como ellos. En el Bafici hubo críticos que la amaron y otros que la detestaron. Lo más duro fue que nos acusaron de ser lo mismo que los personajes: que éramos misóginos, fascistas y menemistas. Creo que esto último fue lo que más me dolió porque la era Menem la sufrí y lo detesté. Lo que creo es que la entendieron literal a la película. Hay cierto sector de la crítica, en teoría bien pensante, que va con el ideologómetro a ver películas, que es de una solemnidad aterradora. Y también entiendo que hay un club de amigos, y que nosotros no éramos de ese club. A esos los apoyaron y ayudaron a lanzar sus carreras. Y a nosotros nos destrozaron. En mi novela-web (www.cinepies.com) cuento mi vida con el cine y todo lo que nos pasó cuando se estrenó 768903. Para nosotros fue muy traumático porque éramos dos pollos, hacía tres años que habíamos dejado de estudiar cine en la FUC, hacíamos nuestra primera película, no éramos nenes de guita cuyos padres nos bancaban, nos dedicábamos a la publicidad porque no nos quedaba otra alternativa. Y nos dijeron que éramos muchachos bancados por la corporación de la publicidad. No me arrepiento de eso porque es un gimnasio para entrenar y contar historias. Pero nos condenaron. No todos. Y no tuvimos el apoyo de otros directores. Del cine habla el tiempo, no habla la taquilla, la crítica o los medios. Las películas sobreviven o no, mejoran con los años o empeoran. Y en el caso de 768903 los años le han hecho bien. **>>**

MV: ¿Te sentís parte de la generación del nuevo cine argentino de los 90s?

CB: Nunca me sentí parte de eso que se llamó NCA, que fue un mote y un invento de la crítica. Nosotros no nos sentamos a diagramar un movimiento como pasó con la *nouvelle vague* o con otras tendencias como el *nuevo cine británico*. Nos parecíamos al *New Hollywood* porque cada cual hacía lo que podía y a su manera. Sí pertenecíamos la gran mayoría a escuelas de cine, y nos habíamos cruzado pero no existían pautas ni manifiestos. Y no nos gustaba ese movimiento ni *"Mundo Grúa"* (1999) de Pablo Trapero. No nos gustaba para donde iba el cine que era el camino de la contemplación, la narración del hombre bueno, esa cosa *bressoniana*. Yo voy al cine y quiero que pasen cosas, porque en la vida no paran de pasar cosas. La vida es conflicto. No queríamos ser parte de ese movimiento. Hicimos un decálogo al filmar *"76 89 03"* de las cosas que no queríamos hacer, y muchas de ellas encajaban con el NCA. Por eso la película es distinta. Porque no nos regimos por las modas o no queríamos triunfar en festivales, como muchos de mis amigos. Tengo la sensación de que mucha gente de ese movimiento no filmó las películas que quiso, sino las que eran una suerte de visa para los festivales europeos. Yo quería laburar con actores, no con gente que no venía de la actuación.

MV: ¿Por qué otros directores de tu generación pudieron filmar muchas otras películas más?

CB: Porque tienen talento, y han tenido más capacidad de saberse manejar e ir a festivales, lo que nosotros odiamos. Y eso tiene un costo. Y nos golpeó nuestra segunda película *"Regresados"* (2008), de la cual me enorgullezco. Es más honesta y personal que *"76 89 03"*, representa nuestras sensaciones respecto de la crisis del 2001. Pero nos fue mal con el film, nos fundimos. Terminamos debiendo plata al Instituto que nos hizo juicio. Fue muy desmovilizador y desmotivante. Somos parte del club de los pocos que pagaron su deuda. Con *"Germán, ultimas viñetas"* (2013) volvimos y le dimos nuestro toque personal. Pero la industria te ve como un director independiente y te miden por tu última película.

MV: ¿Cómo ves el estado actual del cine argentino y su relación con el espectador?

CB: No me gusta y no me representa. Por un lado, hay un cine industrial que es como los medicamentos genéricos, que responde a una formula, en su gran mayoría cierto tipo de comedia que no ofende a nadie, el éxito de la televisión llevado al público, el modelo Pol-ka que ha triunfado. Y por otro lado, tenés un cine de pasillo, de festival, de galería de museo, que lo ven diez tipos, que no me mueve nada. Hay excepciones como *"Relatos Salvajes"* (2014) de Damián Szifron que es extraordinaria. Hay directores que me gustaría que filmen cosas más personales. Ariel Winogrand me parece un tipo que tiene una capacidad narrativa extraordinaria. El tipo tiene cine encima. Y hay películas independientes que me gustan. Los primeros 40 minutos de *"Muere, Monstruo, Muere"* (2018) de Alejandro Fadel me parecen soberbios. No me gusta el rumbo que tomó mi generación. Fue absorbida por la industria. Terminó haciendo películas *mainstrea*m, que no tiene nada de malo pero no hacen ninguna para ellos. Y siento que en el medio no hay nada. Ese cine al que apuntábamos con Flavio Nardini, que era el del medio, la combinación de un cine popular artístico, está liquidado. Tengo alumnos en el ENERC extraordinarios, con talento y ganas de contar historias, pero que no tienen suerte. Y el INCAA tiene una política muy errada, es un lugar *kafkiano*. Subsidian a las películas de Suar, que es como subsidiar a Coca Cola. Y creo que triunfó ese cine, y fue muy dañino. Pasteurizó todo, despersonalizó el cine argentino. Rompió con todo lo que habíamos soñado y por lo que habíamos luchado. La batalla cultural se perdió y soy muy desesperanzado en ese sentido.

Actualmente Cristian Bernard acaba de estrenar su última película "Ecos de un crimen" (2022) y se encuentra desarrollando otros proyectos: el largometraje "Bajo tus pies" y una serie sobre el mundo de los barrabravas titulada "Código de Barra".



¿Qué hacemos con Tsai Ming-liang?

por Nicolás Quinteros

Trazar en pocas líneas un esbozo sobre una obra inclasificable no resulta una tarea fácil. En todas sus películas, el realizador malayo Tsai Ming-liang nos demuestra que se encuentra dentro del selecto grupo de los directores más originales, talentosos y vanguardistas del cine contemporáneo.

Cortometrajes, medios y largos se combinan en un corpus que no para de crecer. Tsai es una máquina de hacer, y en ese hacer constante, no reposa en los laureles conseguidos en diversos festivales internacionales, sino que siempre está expandiendo los límites, desafiando constantemente a sus más fieles seguidores y provocando al público en general.

Es un director que no la hace fácil, exige al espectador, lo provoca. Manipula el tiempo y juega con las convenciones del cine. Pero nada es caprichoso en sus películas, por lo que debemos ser pacientes y dejarnos llevar por los caminos (por momentos insondables) que nos propone el realizador.

Tsai Ming-liang nació en la ciudad de Kucking, situada en la zona occidental de Malasia, en el año 1957. Sus padres eran agricultores y tenían un local de comidas en el que trabajaban casi todo el día, por lo que el pequeño Tsai pasaba mucho tiempo con sus abuelos maternos, quienes lo llevaban al cine casi todas las noches. Esta asiduidad le permitió al futuro director acceder al cine más popular de China, India, Hong Kong y los Estados Unidos.

Su formación cinéfila la completaría a los 20 años, edad en la que se mudó a Taiwan para asistir a la Universidad de Cultura China de Taipei, en donde descubrió la obra de realizadores como Truffaut, Antonioni, Bresson y Fassbinder, los cuales ejercerían una gran influencia en sus propias películas.

Al mismo tiempo, escribió y dirigió numerosas obras de teatro, hasta que incursionó en el mundo de la televisión. En ese período, descubrió al actor Lee Kang-Sheng, con quien desarrollará una de las más particulares relaciones director-actor de la historia del cine, al estar presente en casi todas sus obras. El cine de Tsai y las performances de Lee irán mutando en forma mancomunada a través de los años.

En 1992, presenta *"Rebels of the Neon God"*, una mirada cuasi documental sobre una juventud sin rumbos en la ruidosa Taipei. Más allá de las distancias geográficas, este retrato realista nos remite a una de las películas fundacionales del Nuevo Cine Argentino, *"Pizza, birra, faso"* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Como en esta, los protagonistas de *"Rebels..."* son un grupo de jóvenes que deambulan por las calles de una ciudad que los ignora.

Ya con *"Vive l´amour"* (1994) - ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia -, *"The River"* (1997) y *"The Hole"* (1998), Tsai se aleja de ese realismo y comienza a centrar sus historias en las vidas privadas de sus personajes, siendo la ciudad uno de los tantos aspectos que afectan la vida de una persona, aquel espacio donde la soledad se dimensiona y se padece la exclusión. Esa soledad se ve potenciada por las dificultades de los personajes para comunicarse y por la imposibilidad de satisfacer sus (incluso los más básicos) deseos. **>>**

"Rebeldes del dios neón" (Qing shao nian nuo zha, 1992, Taiwán, Tsai Ming-liang); DF: Liao Pen-jung





“Rebeldes del dios neón” (Qing shao nian nuo zha, 1992, Taiwán, Tsai Ming-liang); DF: Liao Pen-jung

Esa veneración por el cine, como historia y como nostalgia, será uno de los aspectos centrales de, tal vez su mejor película, *“Goodbye Dragon Inn”* (2003), una oda al cine como obra artística, al cine como memoria colectiva y al cine como el espacio físico donde los espectadores viven experiencias que exceden lo que sucede en la pantalla.

Algunos para destacar su obra, y otros para atacarla, hablan del cine contemplativo de Tsai Ming-liang. Esa contemplación, ese discurrir del tiempo, esa “lentitud”, dominan *“Goodbye Dragon Inn”* con su protagonista recorriendo los largos pasillos del cine a pesar de su discapacidad. Pero como dijimos, Tsai es un camaleón, y de la contemplación pasa a la explosión.

En *“The Wayward Cloud”* (2005), el director hace volar todo por el aire, combinando elementos de sus trabajos previos y llevándolos al paroxismo. Una especie de musical (los números son brillantes, magníficamente filmados) en la que se nos cuenta la vida de un actor porno. Una película de excesos, donde se potencian las ideas de soledad, de imposibilidad de comunicarse, de deseos reprimidos y del vacío de la vida moderna, temas que atraviesan toda su obra.

La soledad y la marginación serán los temas centrales de sus últimas obras: *“Stray Dogs”* (2013) y *“Days”* (2020). Si bien los temas se repiten, la obra de Tsai muta. Como sostiene el propio realizador, “en estos treinta años he tenido varias películas que han cambiado mi trayectoria. Antes de “Goodbye Dragon Inn” me basaba más en la historia pero desde entonces empecé a dar más importancia al espacio”.

Todas las películas de Tsai Ming-liang dialogan entre sí. Y no sólo sus largometrajes, toda su obra lo hace. Cortos, medios, películas experimentales, experiencias con realidad virtual, performances, videoinstalaciones y hasta las artes plásticas se conjugan en este universo inabarcable que constituye la obra de este realizador complejo e inasequible, pero al que vale la pena aproximarse.



Trilogía revolucionaria

El cine de Eisenstein y la Revolución Rusa.

por Santiago Estevarena Saiz

Parte I: El acorazado Potemkin.

"El acorazado Potemkin" se ha estudiado y se sigue estudiando en todas las academias del mundo porque ha completado el esquema semiológico de la imagen cinematográfica. Si en Occidente, el cine se constituía como una industria cultural creadora de sentido de una forma de habitar este lado del mundo; el gigante de Oriente no se iba a quedar atrás. El cuadro más importante que tuvo el movimiento soviet que culminó con la Revolución del '17 fue, sin lugar a dudas, Vladimir Ilich Ulianov, Lenin. Al asumir el Comisariado del Pueblo, Lenin entendió que el cine, como arte moderno, funcionaba como una herramienta transformadora para captar a las masas hacia la causa comunista. En su frase *"para nosotros, de todas las artes el cine es la más importante"*, Lenin dejaba entrever que el cine se convertiría en una política de Estado. En 1919, el gobierno revolucionario ruso nacionalizó la industria cinematográfica y promovió la creación de una escuela de cine en la que se destacarán realizadores como Lev Kuleshov, Vsévold Pudovkin, Dziga Vertov y el más notable, Sergei Eisenstein, dando paso a la escuela realista.

El cine soviético, en una primera etapa, tenía un fin puramente pedagógico. La conciencia de clase había que crearla allí donde la Revolución "saltó" etapas dentro del esquema dialéctico del marxismo clásico. Si bien Rusia estaba ingresando lentamente a la industrialización, la gran parte de su población, del extenso e inasible territorio ruso, era principalmente rural. Ese actor social revolucionario, transformador de la Historia, entonces, había que crearlo. Para la vanguardia leninista, el cine era un instrumento de transformación que venía a ocupar el rol fundamental de formación cultural de cuerpos revolucionarios.

El realismo soviético fue la forma de expresión artística que se manifestó en la idea de expandir la conciencia de clase y dar a conocer los problemas sociales que coexistían en la realidad. Sustrajo al sujeto colectivo como transformador de la Historia guiado por la pulsión revolucionaria. En el realismo no se distingue la individualidad, más bien, está absorbida por el colectivo. Al realismo soviético no le interesan las historias cotidianas, si no, la épica colectiva, la conquista de los espacios políticos.

Ahora bien. No podemos entender este momento de la historia sin hablar un poco del Efecto Kuleshov. En 1922, Lev Kuleshov realizó un experimento fílmico en el que sienta las bases sobre la semántica de las imágenes: el montaje es una intervención significante precedente a la significación. En este experimento, el cineasta soviético proponía una teoría acerca del montaje narrativo y del efecto conductista que produce la intercalación de imágenes que, extraídas de su contexto original, adquieren una nueva percepción.

De todos sus discípulos, Sergei M. Eisenstein fue el más genial y revolucionario de todos (en ambos aspectos). En su primera gran obra, *"El acorazado Potemkin"*, establece lo que él dio en llamar "montaje de atracciones". Basado en las experimentaciones de Kuleshov, este tipo de montaje se articula sobre la idea de estimular al espectador a través de asociaciones simbólicas entre las acciones psicológicas y sensoriales que despierten un choque emotivo, ya que las imágenes son arrancadas del medio ambiente y, el montaje, es el conducto de manipulación de la realidad por el cual se trata de conquistar la voluntad de los espectadores.

Año 1905. Enero. La Rusia zarista atraviesa su peor crisis desde la llegada al poder de la dinastía Romanov. En la por entonces capital del Imperio Ruso, Petrogrado, una marcha obrero-campesina empieza a gestarse exigiéndole al Zar mejoras laborales. Esa marcha es fuertemente reprimida. La jornada será conocida como el Domingo Sangriento.
>>



"El acorazado Potemkin" (Bronenosets Potyomkin, 1925, URSS, Sergei Eisenstein); DF: Eduard Tissé, Vladimir Popov

En respuesta, comienzan a producirse masivas marchas en repudio. En las zonas rurales se producen saqueos, quema de campos y revueltas populares. Y en junio de ese año, la tripulación del Acorazado Potemkin, un buque de la armada zarista anclado en el puerto de Odessa, se amotina frente a sus oficiales que, por supuesto, es fuertemente reprimida.

Este hecho es conocido como la Chispa que inicia la revolución de octubre de 1917.

Historicidad y experimentación se conjugan perfectamente en la escena más célebre, la de las escalinatas de Odessa. Eisenstein pone de manifiesto toda la teoría que venía desarrollando previamente. Porque, como buen leninista, no existe teoría sin práctica ni práctica sin teoría. La idea de montaje de atracciones se condensa en dicha secuencia donde el ordenamiento de los elementos al interior del plano, el uso del sonido y, fundamentalmente, el ritmo que, a través de la manipulación del tiempo y el espacio, ponen en evidencia su teoría sobre el montaje alusivo o intelectual: aquel que genera ideas, emociones y percepciones sobre ese extracto ficcionalizado de realidad.

En la secuencia de las escaleras se pueden visualizar dos elementos fundamentales del montaje rítmico. La construcción narrativa a partir del corte y la duración del plano conforme la tensión dramática va en aumento. El ritmo, el corte del plano, se va acelerando cada vez más. Cuando la acción se acrecienta y se acerca al punto máximo de tensión, también lo va haciendo el corte. En contraste, el otro es un elemento perturbador. Es decir, ante el desencadenamiento de las acciones y la vertiginosidad del ritmo narrativo, aparece un elemento disruptivo. En ese caso, la famosa aparición del cochecito de bebé. Ese elemento extraño ofrece una pausa en los acontecimientos, el tiempo se detiene, en vez de encogerse, se ensancha y, la escalinata, se extiende en un espacio donde no parece tener fin.

Así como el lenguaje cinematográfico encuentra su ceremonia bautismal; la estética constructivista se pone de manifiesto como una estética transformadora. Movimiento del que Eisenstein fue parte. En *"Potemkin"*, se hace palpable su adhesión en los constantes contrastes narrativos que intercalan planos entre hierro y piel, músculo y máquina, que dan una idea del Sujeto Histórico al que representa el cine revolucionario soviético. Si la máquina burguesa aliena al obrero, el nuevo hombre que se crea con la Revolución es, entonces, el que se fusiona con ella.

Parte II: La huelga.

El año 1905 fue un año trascendental para la historia rusa. El zar Nicolás II empujado por los sucesos de enero y junio decide crear un órgano consultivo conformado por diferentes partidos políticos, la Duma. Sin embargo, la Duma se encontraba cercenada en sus facultades de acción por el mismo zar. Paralelamente, los actores políticos que habían quedado al margen de la Duma, la clase obrera, forman el primer soviet. Los soviets comienzan a funcionar y extenderse a lo largo de todo el territorio ruso. Son el germen de la revolución posterior.

La tensión entre la monarquía, la Duma y los soviets termina de estallar cuando el zar Nicolás II decide entrar en guerra con el Imperio Alemán, en 1914. Esta entrada a la contienda bélica debilita la estructura productiva de Rusia e intensifica el hambre por la economía de guerra.

El 23 de febrero de 1917, una manifestación de trabajadores avanza sobre Petrogrado utilizando la consigna "Paz y Pan". En los días consecutivos se suceden huelgas y motines en distintos cuarteles.

Hay dos elementos fundamentales que Eisenstein utiliza en su próxima película, *"La huelga"*, que refuerzan su idea de praxis política aplicada al campo de la experimentación semiológica del cine. Por un lado, el concepto de sujeto colectivo que ya había aparecido en *"El acorazado Potemkin"* pero que ahora se hace más visibles en tornno al fondo de las acciones. Y por el otro, la idea pedagógica.

Voy a hacer otro paréntesis necesario.

G.F.W. Hegel, el pensador romántico del idealismo alemán estableció un sistema, una estructura por la cual, puede pensarse la totalidad de lo real a partir de la dialéctica. Esta dialéctica en el que una tesis y una antítesis se enfrentan produce un estado de superación, una nueva realidad. A esta dialéctica, el gran pensador Karl Marx la llamó *"dialéctica de la conciliación"*. Ese esquema, a grandes rasgos, podemos advertirlo en todos los Estados capitalistas de la segunda parte del Siglo XX. Pero sigamos.

Marx veía en las estructuras hegelianas una contradicción. Fundamentalmente, en la dialéctica del amo y el esclavo. En Hegel, advertía que esa irreconciliación se veía superada por la necesidad mutua. Para Marx, que es un pensador de la materialidad, de lo concreto, porque el hombre actúa en un aquí y ahora y es el único capaz de torcer el rumbo de la Historia, contrariamente al idealismo hegeliano, esa dialéctica que está encerrada en procesos históricos determinantes, la tiene que superar un actor social esencial: el proletariado. **>>**

"La huelga" (Stachka, 1925, URSS, Sergei Eisenstein); DF: Eduard Tissé



En *"La huelga"* están muy claros los bandos. El montaje funciona por contraste, así como la dualidad hombre-máquina lo hacía en la estética constructivista de *"Potemkin"*. En esta película, se establece para construir dialécticamente la narrativa. A medida que avanza, el *Sujeto Histórico* transformador va adquiriendo la *Conciencia de Clase*, tomando los medios de producción y dando vuelta el sentido histórico.

Forma y fondo funcionan orgánicamente como dos entidades indivisibles. Los planos son casi siempre generales, no hay un actor identificable. El *Uno* se pierde en lo Colectivo. Contrariamente al cine occidental, donde empieza a aparecer un incipiente *star system* y los relatos están identificados en las proezas de héroes (principalmente masculinos y blancos), en el cine soviético, en el cine de Eisenstein, la individualidad es absorbida por el colectivo. De vez en cuando se intercalan rostros, personajes heterogéneos, de diversas edades, géneros, que refuerzan la idea de organicidad.

Parte III: Octubre.

Para este momento ya es imposible no pensar en el cine, y en su evolución hermenéutica, disociada de la materialidad histórica. Ambas dimensiones colisionan para crear un universo nuevo. Pensemos que para la década del veinte el cine se seguía inventando, los postulados estéticos de las vanguardias, el industrialismo norteamericano y la llegada del sonoro, a fines de la década, estaban imprimiéndole, año a año, nuevas características. Pero particularmente en la Rusia bolchevique había que inventar un nuevo mundo. Sin más ni menos. Una estética revolucionaria, una cosmovisión que fuera política, económica, social, filosófica, ética y estética.

"Octubre" es el manifiesto definitivo de esta búsqueda por la iconografía revolucionaria. Contrariamente a lo que se cree, en la Rusia bolchevique se miraba todo lo que pasaba del otro lado del Atlántico. De hecho, Lenin tuvo un contacto con Griffith para que se haga cargo del Instituto Pansoviético de Cinematografía, impresionado por las épicas históricas que el realizador estadounidense había realizado en *"El nacimiento de una nación"* e *"Intolerancia"*.

Sobre esa base tonal y estética, Eisenstein (y también Pudovkin, Vertov y Dovzhenko) crearon ese universo visual que hoy es estudiado y reconocido como trascendental para la historia del cine. Entonces, historia y cine, en la URSS son conceptos nítidamente indivisibles.

Y en *"Octubre"*, todos los elementos que ya he descrito en sus antecesoras se vuelven a reforzar en una épica que tiene dos aristas. Por un lado, con un discurso netamente pedagógico, popular, que recrea de una manera absolutamente realista toda la gesta de aquel octubre (noviembre para los que tenemos el calendario gregoriano) y, por el otro, el montaje de atracciones se vuelve cada vez más simbólico implicando ahora sí a los espectadores a una construcción más profunda. Pues, en este período, en el que la Revolución ya ha triunfado y el utilitarismo pedagógico del cine ya no importa tanto, Eisenstein empieza a experimentar aún más con el montaje. Lo popular y lo erudito se fusionan.

Entonces, otra vez la dialéctica. Que en *"Potemkin"* refuerza la idea de la transformación de la materia (materialismo) y en *"La huelga"* la de la conquista de la conciencia de clase y su consecuente transformación de la historia. En *"Octubre"*, a pesar de todos los elementos documentales de una fecha trascendental para la historia rusa y de la humanidad, comienzan a aparecer ciertos rasgos más herméticos, simbólicos, que dan esa idea de que en el arte toda obra la completa el receptor. **>>**

En 1928, Iósif Stalin, quién había asumido en 1922, el secretariado general del comité central del Partido Comunista de la Unión Soviética, reemplaza la NEP (Nueva Política Económica), impulsada por el propio Lenin (1870-1924), por el Primer Plan Quinquenal, que profundizaba la centralización de la economía por parte del Estado e iniciaba una profunda industrialización en las ciudades y la colectivización económica en el campo. Estas políticas económicas trajeron, a su vez, un recrudecimiento en los aparatos de control y represión del Estado que culminaría, en 1936, con las formas de autoritarismo más violentas conocidas por la humanidad hasta esas fechas: la Gran Purga, que se llevó la vida de millones de personas y otras tantas destinadas a trabajos forzosos en los gulags de Siberia y demás zonas remotas de toda la URSS.

El universo hermenéutico en el que había evolucionado el cine de Eisenstein se convertía en una amenaza para los fines del Estado estalinista. La iconografía debía ser directa, limitada en sus interpretaciones y así, de una vez, el gran director soviético debió emigrar para no morir. El cine soviético se convirtió en su caricatura. En su expresión más simple. En 1940 asesinan en México a León Trotsky, el principal opositor al régimen. Con esa muerte también culmina la idea de la revolución proletaria internacional. Si con las armas del Ejército Rojo, creado por el propio Trotsky, se consolidó la Revolución; con el cine de Eisenstein se crearon los instrumentos para nombrarla, para darle una forma trascendental: su iconografía. Porque lo que no se nombra (o no se ve) no existe.

“Octubre” (Oktyabr, 1927, URSS, Sergei Eisenstein); DF: Eduard Tissé





Las múltiples vidas de Paul Thomas Anderson

por Juan Ignacio Villano

Podría pensarse que es innecesaria una introducción sobre el gran cineasta, Paul Thomas Anderson, pero es vital entender el desarrollo estilístico de este enorme realizador, su importancia en el mundo del cine actual y lo que depara en un futuro cercano a todos los fieles cinéfilos.

Paul Thomas Anderson nació el 26 de Junio de 1970, en Studio City, California. Desde una temprana edad le tomó el gusto y se crio en base a las idas al cine y la televisión estadounidense. Como primera aproximación a la realización en el mundo del cine, graba *"The Dirk Diggler Story"* (1988), un falso documental sobre una estrella del cine porno; el cual, como ya se sabe, sirvió de base e inspiración para el posterior filme, *"Boogie Nights"* (1997). Todo parecía deparar en una carrera cinematográfica académica, pero no fue tan así. Ingresó en una universidad neoyorquina de cine, pero tan solo duró dos días. Se dijo a sí mismo que aquel no era el camino que quería seguir. Como Anderson cuenta en una anécdota sobre la asistencia a una clase en donde el profesor había expresado *"el que quiera escribir una película como Terminator 2 (1991), puede marcharse ya mismo"*. Esto sentó muy mal en el joven Paul, diciendo en una entrevista con Charlie Rose, que no debería privársele a nadie el sueño de realizar la película que en verdad deseen.

Luego de estar en varios rodajes como asistente en su ciudad natal, muy cercana al mundo profesional del cine, vuelve a la dirección con el cortometraje *"Cigarettes and Coffee"* (1993). Cómo él mismo afirma, *"en ese tiempo estaba experimentando, y qué mejor forma de hacerlo que con dos personas sentadas y hablando"*. Su gran recepción en festivales y con la crítica le abrió las puertas para realizar su primer largometraje, *"Sidney"* como la llama él o *"Hard Eight"* (1996) con su título comercial. La premisa del anterior cortometraje sirvió para desarrollar el argumento de dicha ópera prima; repitiendo al que sería uno de sus actores fetiches, Philip Baker Hall, en el protagónico.

Esto nos da lugar a lo que podemos considerar como la "primera etapa cinematográfica" de Paul Thomas Anderson. Esta consta de tres películas, *"Hard Eight"*, *"Boogie Nights"* y *"Magnolia"* (1999). "Familia", esa es la piedra central que rige a estos tres filmes. Personajes rotos por dentro que buscan su lugar en el mundo. A través de diversas historias que se van interrelacionando entre sí (al más puro estilo de Robert Altman) se forman pequeños grupos de drogadictos, criminales, intérpretes de la industria pornográfica y marginados. Desde su primer paso hasta su ópera magna, como lo es *"Magnolia"*, el director escribe y dirige historias muy ricas, dentro del mundo fílmico. Su estilo está marcado, la puesta de cámara recuerda al Scorsese de *"Goodfellas"* (1990) y *"Casino"* (1995). No es difícil imaginar el revuelo que causó al entrar en escena, con un corto período de tres años y tan solo 29 de edad, Paul parecía haber nacido para el cine y que el cine estaba preparado para su llegada. Esto pudo llevar a preguntarse "¿Podrá superarse a sí mismo?" La respuesta fue afirmativa, y con mucha maestría. **>>**


"Juegos de placer" (Boogie Nights, 1997, Estados Unidos, Paul Thomas Anderson); DF: Robert Elswit





“Embriagado de amor” (Punch-Drunk Love, 2002, Estados Unidos, Paul Thomas Anderson); DF: Robert Elswit

La “segunda etapa cinematográfica” nos da a un Anderson más maduro, con un bagaje, en cuestión de películas, mucho más extenso. La lista la componen, *“Punch-Drunk Love”* (2002), *“There Will Be Blood”* (2007), *“The Master”* (2012), *“Inherent Vice”* (2014) y *“Phantom Thread”* (2017). Ya quedan atrás las historias corales y de varios personajes, ahora pivotan actantes ambiguos, con objetivos poco claros y a veces demenciales. Desde Daniel Plainview hasta Reynolds Woodcock (con el gran Daniel Day-Lewis al mando) encontramos relatos poco convencionales y precisos, donde todo es gris, las acciones son violentas, pero también, a veces, dulces. Parece ser que el joven y ambicioso Paul viró el timonel del barco y fue a navegar aguas más profundas y oscuras; psicológicas, por ponerle un nombre, para volverse un realizador más aguerrido y pensante.

Otro punto a destacar, son las enormes bandas sonoras de sus películas. Como olvidar el genial tema de Aimee Mann, *“Wise Up”*, cantado al unísono por los personajes de *“Magnolia”*, o la dulce voz femenina tarareando en la canción de Jon Brion, *“He Needs Me”*, cuando el personaje de Adam Sandler se encuentra con el de Emily Watson en *“Punch-Drunk Love”*, e inclusive, la inquietante sinfonía de *“There Will Be Blood”* del gran Jonny Greenwood.

Su contacto tan fuerte con la música lo llevó a la dirección de videoclips. Con más de diez en su filmografía, los dos que resaltan de mayor manera son *“Daydreaming”* (2016) y *“Anima”* (2019). Con la colaboración de la enorme banda Radiohead, el director nos sumerge en mundos oníricos y alucinantes. La sensibilidad en la imagen que maneja es increíble, desde las coreografías en *“Anima”*, al pasaje de Thom Yorke por las distintas habitaciones y finalizando en una oscura cueva en *“Daydreaming”*. Si sus primeros filmes los consideramos espectaculares y prolíficos, la segunda parte más mental y psicoanalítica, podemos afirmar que en el terreno de los videoclips nos encontramos a un Anderson espiritual.

También vale la pena poner ojo crítico en su incursión en el género documental, con la película *“Junun”* (2015). En este acompaña al ya nombrado, Jonny Greenwood, a la India. Con un carácter contemplativo sobre la música y otro tipo de cultura, el director posa su cámara, a veces fija y otras volando en el cielo, para mostrarnos un mundo nuevo y rico en aprendizaje.

Cada cinéfilo/a tiene una invitación pendiente para ver toda la filmografía nombrada en este breve ensayo y analizar por cuenta propia el estilo de Paul Thomas Anderson. Un director que por gran suerte aún continúa activo, teniendo así mucho más material para brindar, y con ello, ampliar el panorama, no solo del séptimo arte, sino sobre la vida misma.



"ANNETTE", DE LEOS CARAX

El abismo romántico

por Alejandro Pereyra

Un huérfano alucinado.

Lo más irritante para los detractores de Leos Carax, alias de Alex Christophe Dupont, nacido en 1960 en Suresnes, comuna de los suburbios (no podía ser de otra manera) de París, suele ser la extravagancia por momentos incómoda que habita sus films. Extravagancia calificada casi siempre de pretenciosa y atribuible a muchas causas, pero sobre todo al hecho de que sus películas no se inscriben en la historia del cine, en el lenguaje instituido, ni siquiera parten de ellos; Carax aborda el artefacto cinematográfico con la independencia de un niño que, en ausencia de los padres, se hubiese topado con una cámara de cine.

Tal afirmación puede resultarnos errónea si vemos la cantidad de citas cinematográficas que abundan en la obra de este cineasta posmoderno que irrumpe en los ochenta con dos películas sobre *l´amour fou: Chico encuentra chica* (*Boy Meets Girl*, 1984) y *Malasangre* (*Mauvais sang*, 1986), ambas con la colaboración de Jean-Yves Escoffier, brillante director de fotografía (también DF de *Gummo*, película de Harmony Korine estrenada en 1997) interesado en las trucas ópticas y del que Carax debe haber aprendido mucho para generar imágenes que revigorizaron el lenguaje cinematográfico europeo en su momento. Como un hijo rebelde, un "ángel caído" de Jean-Luc "God-art", Carax (que participó como actor del *Rey Lear*, de Godard, en 1987), fascinado por sus juegos lingüísticos, se enviste también con el aura de *enfant terrible* del ginebrino, traje que Godard abandonó naturalmente, con el paso del tiempo y de los films, para entronarse en una efigie más personal, pero que Carax nunca dejó de detentar, aunque la imagen a veces nos resulte algo extemporánea. De hecho, Leos también irritó al prestigioso Jean-Luc con su mimetismo artístico hasta el punto de que este le contestase en el film *Nouvelle Vague* (1990) cuando, remedando una escena de *Malasangre* que transcurre en un hangar, Godard emula el escenario y articula, con una luz similar, una escena llena de reflexiones sobre el arte, pero ponderando la originalidad como virtud.

Las citas cinematográficas, que abundan en la filmografía de Carax, siempre son resultado de su fascinación personal y aislada ante algunas películas clásicas que le provocan determinadas pulsiones para filmar con resultados sorprendentes —más allá de que la sorpresa sea positiva o negativa, o que se transforme de una cualidad a otra en su transcurso— y que dan por resultado películas que generan la sensación de que se filmara por primera vez. Entre operaciones de rupturas y continuidades, de una estética rebelde, extravagante, emergen referencias clásicas que atraviesan toda su obra, desde la alusión a *Candilejas* de Chaplin, en *Malasangre*, hasta un travelling casi cenital de público sentado en butacas extraído de *La multitud* (*The Crowd*, King Vidor, 1928) en la reciente y polémica Annette, película donde la sensación de prescindencia de la historia del cine se acentúa. **>>**

"Mala sangre" (Mauvais sang, 1986, Francia, Leos Carax); DF: Jean-Yves Escoffier



Cuando la ópera prima.

Ron y Russell Mael, integrantes y fundadores del grupo californiano de los setenta, Sparks, tenían como proyecto acariciado un álbum conceptual cuyo guion le pasaron a Carax luego de encontrarlo en un festival de cine. Tragedia clásica donde este grupo pop de ancianos adolescentes se inspiran en una disciplina artística para la que no tienen formación rigurosa: la ópera. Siempre seducidos por el sonido del grupo Queen, sobre todo por sus experimentos con la música lírica (el tema *Bohemian Rhapsody*, por ejemplo), los hermanos Mael pergeñaron esta historia de amor y muerte entre un cómico de stand up, Henry Mc Henry (Adam Driver) y una cantante de ópera, Ann Desfranoux (Marion Cotillard). La redundancia o literalidad propias de algunas operaciones posmodernas es algo que subyuga a Carax, por lo que no sorprende que le interesase un proyecto de una ópera en la que el personaje femenino sea, precisamente, una cantante de ópera.

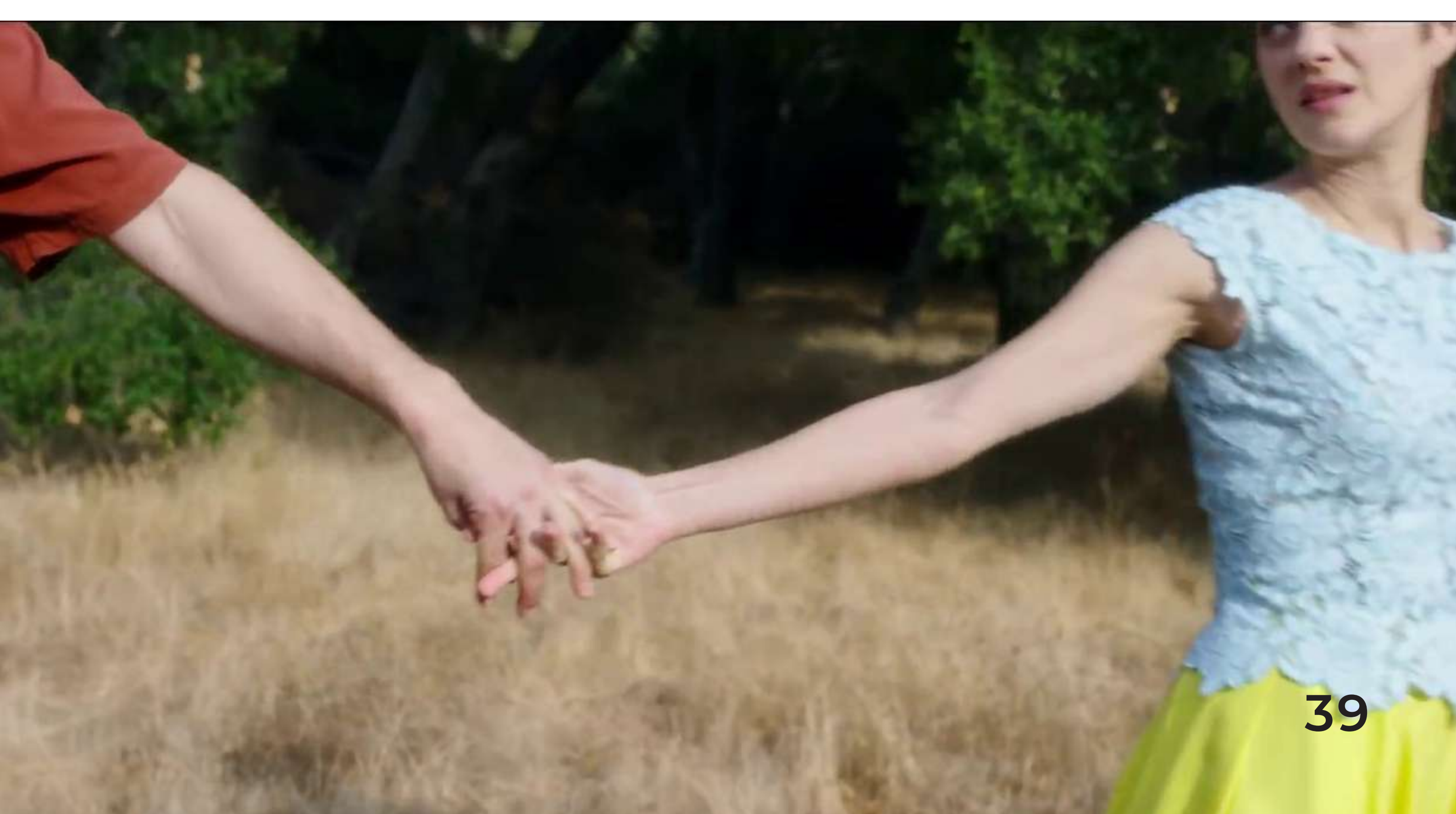
Para Carax, lo contrario del amor no es el desamor, sino la muerte. O, mejor dicho, siempre el amor conlleva una tragedia que podríamos leer como metáfora del desamor o de su extinción. Como si toda pasión ya estuviese envenenada desde el origen. En *Annette* es la llegada de la bebé de ambos, personificada por una marioneta, lo que empieza a emponzoñar a la pareja; marioneta curiosamente parecida a Denis Lavant, en uno de los únicos dos largometrajes de Carax, junto con *Pola X* (1999), en los que no participa su actor fetiche. Desde su aparición en escena, la muñeca se devela como tal, con encastres visibles en las articulaciones y movimientos torpes, además de una textura de piel totalmente artificial, lo que provoca tengamos casi repulsión por ese ser frágil, que no es “de este mundo”, como reza la canción que cantan padres y obstetras en la sala de parto, y que viene a destrozar la unión de esos dos seres magníficos, creativos. Sin embargo, ese ensombrecimiento se acentúa, literalmente, siempre más sobre el rostro de Henry (Mc Henry, otra redundancia), quien empieza a sentir que la llegada de su hija viene a precipitar un destino oscuro que ya vislumbraba. *“No debo mirar el abismo”* dice el cómico en sus presentaciones que no tienen más que una pizca de humor y mucho de agresión y autoagresión.

La idea de la tragedia omnipresente es un tema repetido en la filmografía de Carax, quien incluso les pidió a los hermanos Mael que compusieran una canción más para el final, *Sympathy for the Abyss* —es imposible no pensar en *Simphaty for the Devil (One plus one)*, documental sobre los Rolling Stones hecho nada menos que por Jean-Luc Godard— donde Henry canta su vértigo por el abismo, vértigo oscuro que se torna evidente en todo el film como uno más de los designios preanunciados que suelen suceder en las óperas. Esta impronta de literalidad, ilustración de lo terrible que ya sabemos sucederá, esta redundancia, suele ser afín a la factura operística, pero también al gusto de Carax en toda su filmografía. En ese sentido podemos citar aquella escena de *Malasangre*, cuando Alex, el personaje interpretado por Lavant, escapa de la policía tomándose de rehén a él mismo, apuntándose con su arma a la sien. Escena homologable a la que sucede en otra película del mismo año, de otro autor cinematográfico posmoderno, Jim Jarmusch, que en *Down By Law* (1986) hace que los personajes escapen de la cárcel gracias a un juego de palabras que articula el personaje interpretado por Roberto Begnini. Un problema de traducción entre la gramática del italiano y del inglés le dan la idea de cómo escapar. “No desde el patio” de la cárcel, sino “al patio”, dice el italiano. Confusión de preposiciones entre los dos idiomas que se va repitiendo desde que el personaje de Begnini entra por primera vez a la celda. El mecanismo de la fuga no nos es mostrado, es elidido de manera que sólo el juego de palabras justifique la liberación. Este uso del nivel significante que roza la arbitrariedad, que roza el chiste, o lo traspasa incluso, usando lo literal como resolución paradójica, es algo propio del cine posmoderno y también pariente de la pomposidad operística; pomposidad y artificiosidad que, siendo ingenua, se regodea en la ilustración de lo sabido, aunque se denote redundante. **>>**

Articulaciones de sentido, todas estas, que ya no extraña sean del gusto de Leos Carax, quien incluso, en *Annette*, llega a citarse a sí mismo emulando una secuencia de Malasangre, cuando la parejita pasea por un bosque y luego viaja en moto hasta el departamento de la chica (Julie Delphy) para hacer el amor; aquí son Ann y Henry quienes pasean en cámara lenta por el bosque (travellings sinuosos que van cambiando los diferentes tamaños del plano desde el de conjunto hasta planos detalles de las manos, y que recuerdan a las últimas películas de Terence Malick), luego los veremos montados en la motocicleta, viajando a toda velocidad, para terminar asistiendo a su encuentro amoroso, más operístico que cinematográfico.

La influencia de la maravillosa *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy, 1964), film musical en el que aun las partes más anodinas de los diálogos se "dicen" cantados, sin dudas influyó en *Annette* ya desde el proyecto pergeñado por el dúo Spark, antes incluso de que lo tomara Carax. Aquí también las bellas melodías fluyen con cierta naturalidad en la escena sin que la convención someta a la historia a un paralelo forzado. Muchas de las escenas logran una interesante armonía entre el lenguaje musical y la puesta pergeñada por Carax para ilustrarla. Por ejemplo, la escena del nacimiento de Annette, con el coro de obstetras articulando una especie ostinato con las palabras "puja", "respira" y "ríe". También las escenas "solipsistas" del Acompañante musical de Ann (un excelente Simón Helberg, quien ya sugiriera matices de profundidad emocional en la exitosa *The Bing Bang Theory*) que Carax resuelve con travellings circulares alrededor del personaje, mientras este canta acompañándose a sí mismo con el piano o con la orquesta que dirige, y en los que algo se modifica en algún momento del círculo en el que está encerrado este personaje secundario enamorado de Ann, quien incluso sospecha o anhela que Annette es su hija, y no de Henry. Un círculo vicioso y neurótico que se modifica levemente para sublimar el deseo, como inútiles fuegos artificiales a los que él asiste solo, en su círculo. El Acompañante, luego será El director de orquesta, mote casi irónico que le da Henry cuando este logra ese rol, otra ironía basada en la literalidad, ya que el personaje logra ascender realmente a director de orquesta, pero Henry ironiza con su logro, como si hiciese lo que hiciese nunca fuese más que un personaje secundario típico de una tragedia operística destinado a otra tragedia, pero menor, más insignificante al lado de la de los amantes. **>>**

"Annette" (2021, Francia, Leos Carax); DF: Caroline Champetier



En cuanto a la imagen, la luz y lo escenográfico, hay dos niveles que se van entremezclando hasta fundirse avanzada la película, sobre todo en los momentos privilegiados de la trama: el del musical cinematográfico, bastante anclado en el verosímil inaugurado por *Los paraguas de Cherburgo;* y el de la ópera, estética que, en primera instancia irrumpe con la excusa de mostrarnos las funciones en las que canta y actúa Ann, para luego emplazarse en momentos cruciales de la trama, como la tormenta en el mar, con esas olas gigantescas de fondos proyectados, técnica afín tanto al cine como a la ópera —recordar la discrepancia figura-fondo en *Europa* (1991) de Lars von Trier, que se torna evidente, y por lo tanto metalingüística, al establecer discrepancias absurdas de tamaño—. Ya desde el escenario de la función de ópera, Ann se mete en un bosque detrás de escena, y sigue cantando; un lugar, ese bosque, desde dónde es imposible que el espectador que asiste a la función llegue a verla. De esa manera los dos espacios, las dos *mise-en-scène*, empiezan a fundirse en el film. Similar fusión a la que ocurre entre la excelente luz de Caroline Champetier, quien ya colaborara con Carax en *Holy Motors* (2012), y la truca digital, logrando que no se diferencien demasiado y que la espectacularidad devenga naturalmente. Un momento sencillo, aunque significativo, es cuando el director de orquesta, convocado por Henry, llega a la casa de este en un taxi. Al estacionarse el coche, una luz se apaga justo cuando emerge en el plano Henry, con su cigarrillo, y excita la brasa, cuya luz resalta en la penumbra recién iniciada. Oscuridad y presencia amenazante de Henry desde la terraza, que anuncia una nueva tragedia, un nuevo sucumbir al abismo.

Inventar el cine, cada vez.

En una época atravesada por las narraciones, por el espíritu del "érase una vez…", la rebeldía, impostada o no, de Carax, se dirige a establecer en escena contemplaciones cargadas de espectacularidad, de emoción transversal a todos los parámetros cinematográficos. Ya no se trata, como en su película anterior, *Holy Motors*, de sugerir tramas para extractar una síntesis poética de cada una, impronta más acorde a los tiempos que corren, donde la brevedad y la velocidad son hermanas y reinas; aquí la acción es subordinada a la emoción que generan las canciones, emoción que no deviene de la trama; la trama y las imágenes sólo articulan e ilustran estas emociones, procedimiento acorde a la ópera y al cine de Carax, que conjugan en un sitio común, el del romanticismo.

Un aspecto resulta muy simpático de la filmografía de Carax, y es que el abordaje de cada uno de sus proyectos es único, acorde con esta necesidad quizás inconsciente de filmar siempre por primera vez, como queriendo reencontrarse con ese momento en el que el *enfant* se encontró con un artefacto cinematográfico en medio de su orfandad. Rasgo este, el de la inauguración del cine cada vez, que lo emparenta, entre otros pocos, con Rainer W. Fassbinder, aunque el alemán filmara más de cuarenta películas en menos de quince años y Carax necesite un promedio de seis para emerger con un nuevo film.


el cine, probablemente 9